

# MASTER'S THESIS

**De reputatie van Leo Gestel**

**Een kunstkritische waarderingsgeschiedenis van zijn werk**

Langstraat, E.

**Award date:**  
2019

**Awarding institution:**  
Department Art History and Literature

[Link to publication](#)

## General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

## Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

[pure-support@ou.nl](mailto:pure-support@ou.nl)

providing details and we will investigate your claim.

Downloaded from <https://research.ou.nl/> on date: 05. May. 2023

**Open Universiteit**  
[www.ou.nl](http://www.ou.nl)



## **De reputatie van Leo Gestel**

**Een kunstkritische waarderingsgeschiedenis van zijn werk**

## **The reputation of Leo Gestel**

**A study into the art critical reception of his work**

**Elisabeth Langstraat**



**‘Ik zal in mijn werk blijven voortleven’**

## **De reputatie van Leo Gestel**

**Een kunstkritische waarderingsgeschiedenis van zijn werk**

## **The reputation of Leo Gestel**

**A study into the art critical reception of his work**

Elisabeth Langstraat  
Zuideinde 223  
2627 CE Delft  
tel: 015-2610035  
email: [elisabeth.langstraat@hetnet.nl](mailto:elisabeth.langstraat@hetnet.nl)  
Studentnummer 830316054

Open Universiteit Nederland	Kunst en Cultuurwetenschappen
Masterscriptie	september 2019
Scriptiebegeleider:	dr. A. Schulenberg
Examinator:	dr. J. Pouls

## INHOUDSOPGAVE

5	<b>Inleiding</b>
10	<b>Hoofdstuk 1</b>
	<b>De weg naar succes</b>
10	1.1 Het theoretisch model van Alan Bowness
14	1.2 Eric Moody
16	1.3 <i>Art worlds</i> van Howard S. Becker
17	<b>Hoofdstuk 2</b>
	<b>Erkenning van Gestel als modernist. De Amsterdamse jaren (1905-1913)</b>
19	2.1 Particulier verzamelaars
	2.1.1 J.F.S. Esser
21	2.1.2 Piet Boendermaker
23	2.1.3 Hélène Kröller-Müller
25	2.1.4 W.W. Beffie
28	2.2 Kunstenaarsverenigingen
29	2.2.1 Arti et Amicitiae
	2.2.2 Sint Lucas
30	2.2.3 De Moderne Kunstkring
31	2.3 Tentoonstellingen en de kunstkritieken
	2.3.1 De rol van de kunstkritiek
	2.3.2 Arti en Sint Lucas
38	2.3.3 Pictura en de Moderne Kunstkring
45	2.3.4 Kunsthandel Schüller en Eisenloeffel
47	2.3.5 Deelname aan buitenlandse tentoonstellingen
48	Samenvatting
51	<b>Hoofdstuk 3</b>
	<b>Toenemende erkenning. Amsterdam/Bergen (1914-1928)</b>
52	3.1 Particuliere verzamelaars
	3.1.1 J.F.S. Esser
55	3.1.2 Piet Boendermaker
58	3.1.2.1 'De kwestie Boendermaker'
61	3.1.3 Hélène Kröller-Müller
63	3.1.4 W.W. Beffie
64	3.2 De Hollandsche Kunstenaarskring en de Moderne Kunstkring
	3.2.1 De oprichting van de Hollandsche Kunstenaarskring
65	3.2.2 De neergang van de Moderne Kunstkring

67	3.3	Tentoonstellingen, kunstkritieken, ontwikkelingen en activiteiten
	3.3.1	Een succesvol intermezzo: <i>De vlucht uit België</i>
73	3.3.2	Gestel en de Hollandsche Kunstenaarskring
78	3.3.3	Deelname aan (buitenlandse) tentoonstellingen
79	3.3.4	Gestel in een buitenlands overzichtswerk
80	3.3.5	Gestel in Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift
83	3.3.6.	Verhuizing en een tijd van buitenlandse reizen (1923-1927)
84	3.3.6.1	Bergen
84	3.3.6.2	Duitsland, Italië en Vlaanderen
88		Samenvatting
90		<b>Hoofdstuk 4</b>
		<b>Wisselende erkenning. Bergen/Blaricum (1929-1946)</b>
	4.1	Particulier verzamelaars
91	4.1.1	Piet Boendermaker
92	4.1.2	P.A. Regnault: Een nieuwe verzamelaar
97	4.2	Brand in atelier en verhuizing naar Blaricum
98	4.3	Tentoonstellingen, kunstkritieken, ontwikkelingen en activiteiten
	4.3.1	Galerij van Moderne Kunst
99	4.3.2	Kunsthandel Frans Buffa & Zonen en Kunstzaal D'Audretsch
104	4.3.3	Verdere ontwikkelingen
107	4.4	Gestel in (buitenlandse) literatuur en deelname aan buitenlandse tentoonstellingen
	4.4.1	Palet
108	4.4.2	L'Art Hollandais contemporain
111	4.4.3	Gestels deelname aan de XIX Biënnale van Venetië
113	4.4.4	Wezen en ontwikkeling der Europeesche Schilderkunst
	4.4.5	Toekenning 'Goldene Jubilaemplakette'
	4.4.6	Leo Gestel. De Schilder en zijn werk
114	4.5	De periode 1940-1946
120		Samenvatting
122		<b>Slotbeschouwing</b>
126		<b>Literatuurlijst</b>
131		<b>Archieven</b>
132		<b>Lijst met afbeeldingen</b>
135		<b>Herkomst van de afbeeldingen</b>

Citaat omslag: Leo Gestel 'Ik zal in mijn werk blijven voortleven'

## Inleiding

‘[...] Wij kunnen van dezen kameleontischen schilder nog veel verrassends verwachten, al eer hij de behoudende haven van een eigen opvatting is binnen gezeild.’<sup>1</sup>

Deze intrigerende woorden schreef de kunstcriticus G.D. Gratama in 1913 naar aanleiding van de eerste solotentoonstelling van Leo Gestel (1881-1941) bij kunsthandel Schüller en Eisenlöffel. Wat bewoog deze ‘kameleontische’ schilder? Welke betekenis hadden waardeoordeelende kritieken zoals die van Gratama voor Gestels reputatie?

Gestels artistieke uitgangspunt was het impressionisme. Hij werd geïnspireerd door fauvisme en pointillisme dat uitmondde in het Amsterdams luminisme. Op de tentoonstellingen van de Amsterdamse schildersvereniging Sint Lucas gehouden tussen 1907-1910 waren Piet Mondriaan (1872-1944) en Jan Sluijters (1881-1957) de grote sensatie met hun luministische, fel gekleurde landschappen.<sup>2</sup> Gestels ontwikkeling verliep wat trager; pas vanaf 1909 was er in zijn werk sprake van luministische explosies van licht en kleur.

Gestel was steeds op zoek naar nieuwe vormen, stijlen en onderwerpen, naar verdieping en vernieuwing. Het luminisme liet hij al snel weer achter zich en richtte zich vanaf 1912 op het kubisme met landschappen, bloemstilleven en portretten.<sup>3</sup> De ontwikkeling van zijn werk verliep geleidelijk. Hij maakte zich na verloop van tijd los van het kubisme en zijn werk werd vanaf 1919 expressionistisch en donkerder van aard. In de jaren dertig veranderde hij nogmaals van stijl. Naast het tekenen van het Gooise landschap ging hij grote gedeformeerde figuurstukken schilderen.

In de eerste decennia van de twintigste eeuw stond Gestel volop in de belangstelling. In de dagbladen en kunsttijdschriften verschenen tal van kritieken en beschouwingen over zijn werk. Hij was een vernieuwer van de schilderkunst, maar kunstcritici konden de opeenvolgende stijlen in zijn werk niet altijd waarderen. Dat nam niet weg dat Gestel succes kreeg. Hij nam regelmatig deel aan groeps- en solotentoonstellingen, georganiseerd door kunstzalen, galerieën en kunstenaarsverenigingen. Particuliere verzamelaars kochten zijn werk en musea verwierven zijn werk in bruikleen of als schenking. Daarnaast werd zijn werk opgenomen in een aantal contemporaine overzichtswerken. In 1936 verscheen een biografie van prof. W. v.d. Pluijm, *Leo Gestel. De schilder en zijn werk*.<sup>4</sup> Vijf jaar later in 1941, overleed Gestel vrij onverwacht op zestigjarige leeftijd aan de gevolgen van een maagkwaal.

<sup>1</sup> G.D. Gratama, ‘Leo Gestel bij Schüller en Eisenlöffel’, *Onze Kunst*, deel XXIV, 1913, p.33.

<sup>2</sup> M. Trappeniers en E. Wouthuysen (red.), *Leo Gestel als modernist* (Haarlem 1983) p. 8.

<sup>3</sup> Caroline Roodenburg-Schadd en A. van Lienden, *Gestel 1881-1941* (Bussum 2015) p. 156.

<sup>4</sup> W. van der Pluym, *Leo Gestel. De schilder en zijn werk* (Amsterdam 1936).

Ook na Gestels dood bleef tijdens de oorlogsjaren de belangstelling voor zijn kunst bestaan. Na de Tweede Wereldoorlog nam de belangstelling voor Gestels werk langzaam af. In de jaren vijftig en zestig toen de abstracte kunst hoogtij vierde, was er weinig belangstelling meer voor zijn expressionisme. De laatste decennia echter, staat zijn werk weer volop in de belangstelling. Dit blijkt ondermeer uit een aantal grote overzichtstentoonstellingen die gehouden werden in 1983 in het *Frans Hals Museum* te Haarlem en het *Noordbrabants Museum* in Den Bosch en in 1993 en 2015 in het *Singer Museum* te Laren. Ook verschenen er recensies, artikelen, essays en tentoonstellingscatalogi.

De aandacht in de literatuur gaat vooral uit naar Gestels artistieke ontwikkeling, zijn opeenvolgende stijlen, de vele onderwerpen die hij aanroerde, de reizen die hij maakte en zijn plaats in de *Bergense School*.<sup>5</sup> Er is nog niet eerder systematisch onderzoek gedaan naar de reputatie van Gestel in de periode 1905-1946 door middel van contemporair receptieonderzoek. Het doel van mijn onderzoek is om in deze leemte te voorzien. De reputatiegeschiedenis van Leo Gestel, in het bijzonder de receptie van zijn kunst in de periode 1905-1946 in Nederland, is het onderwerp van dit onderzoek.

De kunstkritiek staat momenteel volop in de wetenschappelijke belangstelling. Dit blijkt ondermeer uit de elfdelige reeks *Kunstkritiek in Nederland 1885-2015*.<sup>6</sup> In de delen *Kunstkritiek en moderne kunst 1905-1925* (deel 3) en *Critici kiezen positie 1925-1945* (deel 7) wordt inzicht geboden in het hoe en wat van de Nederlandse kunstkritiek, waarbij een groot aantal kritieken integraal is opgenomen.<sup>7</sup> Mijn onderzoek beslaat dezelfde periode maar richt zich, in tegenstelling tot dit onderzoek, op de kunstkritische receptie van het werk van één kunstenaar: Leo Gestel. Ik beoog met dit onderzoek een aanvulling te geven op het bestaande Nederlandse kunstkritische onderzoek. Bovendien wil ik met mijn onderzoek naar de reputatie van Gestel een bijdrage leveren aan het onderzoek van het Comité Leo Gestel. Het doel van dit Comité is om het belang van Gestel in de Nederlandse kunstgeschiedenis uit te dragen. Het Comité werkt aan de inventarisatie van het oeuvre van Gestel waarvoor een kritische catalogus wordt voorbereid. Mijn onderzoek sluit daarnaast aan bij het onderzoeksgebied van de Open Universiteit dat handelt over receptie en museale collecties.

---

<sup>5</sup> Zie bijvoorbeeld: Caroline Roodenburg-Schadd en Anne van Lienden, *Leo Gestel 1881-1941* (Bussum 2015) en Eveline Heuves, e.a., *Gestel in Bergen* (Zwolle 2002).

<sup>6</sup> P. de Ruiter en J. Jobse (red.), *Serie Kunstkritiek in Nederland 1885-2015* (Rotterdam).

<sup>7</sup> Jan de Vries en Marijke de Groot, *Van Sintels vuurwerk maken. Kunstkritiek en moderne kunst 1905-1925* en Mieke Rijnders, *Realisme in Nederland. Critici kiezen positie 1925-1945* (Rotterdam 2015/2016).

## Onderzoeksvragen

De probleemstelling die aan mijn onderzoek ten grondslag ligt, is:

Op welke wijze heeft de kunstkritische receptie van de kunst van Leo Gestel bijgedragen aan het vestigen van zijn reputatie in de periode 1905-1946 in Nederland?

In mijn onderzoek komen vijf onderzoeksvragen aan de orde.

- . Welke rol speelden de verzamelaars W.W. Beffie, P. Boendermaker, J.F.S. Esser, H. Kröller-Müller en P.A. Regnault in de erkenning van zijn werk?
- . Hoe waardeerden een achttal toonaangevende kunstcritici de artistieke ontwikkeling in het werk van Leo Gestel?
- . Welke bijdrage leverde deelname aan belangrijke binnen- en buitenlandse tentoonstellingen aan de reputatie van Gestel?
- . Welke beeldvorming spreekt uit de contemporaine literatuur?
- . In hoeverre leverde Gestel zelf een bijdrage aan zijn reputatie?

## Opbouw en verantwoording

Mijn scriptie kent vijf onderzoeksvragen die nauw met elkaar verweven zijn. Daarom heb ik gekozen voor een iets andere opzet van mijn onderzoek. In drie hoofdstukken wordt de kunstkritische receptie van het werk van Gestel in een bepaalde periode onderzocht, waarbij in elk hoofdstuk de vijf onderzoeksvragen aan bod komen. De hoofdstukken 2, 3 en 4 zijn onderverdeeld in drie periodes, respectievelijk 1905-1913, 1914-1928 en 1929-1946. In deze periodes vonden belangrijke veranderingen plaats in het leven, wonen en werken van Gestel. Deze vallen grofweg samen met de opeenvolgende stijlontwikkelingen die Gestel doormaakte. Het eerste hoofdstuk is gewijd aan het theoretisch model van Alan Bowness uit zijn boek *The conditions of success. How the modern artist rises to fame* en aan het boek *Art Worlds* van Howard S. Becker.<sup>8</sup> Bowness' model bestaat uit vier concentrische cirkels van erkenning die de kunstenaar moet doorlopen op de weg naar succes. In de theorie van Becker is de reputatie van een kunstenaar gebaseerd op activiteiten binnen de verschillende *art worlds* waar een kunstenaar deel vanuit maakt. In de slotbeschouwing wordt de probleemstelling beantwoord.

---

<sup>8</sup> Alan Bowness, *The conditions of success. How the modern artist rises to fame* (Londen 1989) en Howard S. Becker, *Art Worlds* (Londen 1982/Berkeley 1984).



Mijn onderzoek naar de contemporaine waarderingsgeschiedenis en daarmee de reputatie van Gestel loopt van 1905, het jaar waarin Gestel voor het eerst deelnam aan een tentoonstelling bij de kunstenaarsvereniging Sint Lucas en Arti et Amicitiae, tot en met 1946. Gestel is overleden in november 1941, maar ik heb ervoor gekozen mijn onderzoek te laten doorlopen. Enerzijds omdat er in de oorlogsjaren grote veranderingen plaatsvonden in de beoordeling van kunst en anderzijds omdat er in 1946 in de 'Sint Lukas reeks van Moderne Schilders' een monografie *Leo Gestel* is verschenen, geschreven door goede vriend en kunstcriticus Jan Slagter.<sup>9</sup> In samenhang met deze monografie werd in hetzelfde jaar een grote herdenkingstentoonstelling gehouden van Gestels werk in het Stedelijk Museum Amsterdam.

### **Gebruikt onderzoeksmateriaal**

De rol die particuliere verzamelaars hebben gespeeld in de reputatie van Gestel wordt onderzocht door ondermeer de status van de verzamelaars W.W. Beffie, P. Boendermaker, J.F.S. Esser, H. Kröller-Müller en P.A. Regnault, onder de loep te nemen. Hiervoor wordt gebruik gemaakt van de volgende bronnen: E.L. Wouthuysen, 'Willem Wolf Beffie, onthecht verzamelaar, stille mecenas' *Gedurfd verzamelen van Chagall tot Mondriaan*; P. Spijk, *Piet Boendermaker. Mecenas van de Bergense School*; M. Jonkman en J. de Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser. Mondriaan, Breitner, Sluijters e.a.*; E. Rovers, *De eeuwigheid verzameld. Hélène Kröller-Müller* en C. Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk. De collectie Regnault in Het Stedelijk*.

Er zijn heel veel bronnen beschikbaar van contemporaine kunstkritieken, waaruit ik een keuze heb moeten maken. In de eerste plaats heb ik gezocht naar een evenwichtige verdeling tussen opiniërende- en beschouwende kritieken in dagbladen en kunsttijdschriften. Vervolgens heb ik een selectie gemaakt van toonaangevende critici die de ontwikkelingsfasen in het werk van Gestel volgden en hierover meerdere malen hebben geschreven in diverse dagbladen. Dit zijn C.L. Dake, W.J. de Gruyter, Kaspar Niehaus, A. Plasschaert, W. Steenhoff en C. Veth. Daarnaast heb ik gezocht naar critici die slechts eenmaal een bijdrage hebben geleverd aan de waardering van Gestels werk, maar die zo belangrijk werd geacht dat ze regelmatig aangehaald werd. Voor beschouwingen en opinies in kunsttijdschriften heb ik gekozen voor *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* (1891) en voor *De Kunst, Een algemeen en artistiek weekblad*, opgericht in 1909. Bespreking van het werk van een kunstenaar in het gerespecteerde *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* onder redactie van J. Slagter, werd van belang geacht. Het blad *De Kunst* onder redactie van N.H. Wolf heeft over een lange periode geschreven over het werk van Gestel.

---

<sup>9</sup> J. Slagter, *Leo Gestel. 'Sint Lucas Reeks van moderne schilders'* (Amsterdam 1946).

Uit al deze kritieken is een keuze gemaakt die het verloop van de receptie weergeeft, waardoor de waardering van Gestels werk achterhaald kan worden.

Om het belang van deelname aan binnenlandse en buitenlandse tentoonstellingen te bepalen, zullen in dit onderzoek aard, locatie en frequentie aanbod komen. Ook de status van musea, verenigingen en kunsthandels waar de tentoonstellingen gehouden werden, is hier van belang. Kunstenaarsverenigingen en kunsthandels bijvoorbeeld, speelden een belangrijke rol in het organiseren van tentoonstellingen. Gestel heeft tijdens zijn leven heel veel geëxposeerd. De beeldvorming rondom Gestels kunst zoals deze naar voren komt uit contemporaine Nederlandse overzichtswerken wordt onderzocht aan de hand van monografische artikelen, tentoonstellingscatalogi en boeken.

Gestel heeft geen theoretische verhandelingen over kunst en kunstenaarschap gepubliceerd. Hij heeft wel een aantal egodocumenten nagelaten: een 'enveloppe' met opschrift 'Beknopte biografische gegevens', *Bloc-Notes 1926/1927/1928* en de '*Cahiers B en C en Cahier Rustkuren*'. Deze egodocumenten zijn een belangrijke bron van informatie. Gestel geeft hierin zijn visie op zijn kunst en kunstenaarschap en het kunstklimaat in het algemeen. Hij gaat ook in op de taak van de kunstcriticus; weerlegt kritiek en heeft zelf kritiek op een aantal kunstcritici. Gestel onderhield zijn hele leven een uitgebreide correspondentie met vrienden, kunstenaars en kunstkenneren. Het is van belang te weten te komen in hoeverre Gestel zelf heeft bijgedragen aan zijn reputatie door beïnvloeding van kunstcritici en collega-kunstenaars. Daarom worden deze egodocumenten betrokken bij het onderzoek om een zo volledig mogelijk beeld te krijgen van zijn reputatie.

### Onderzoeksmethode

Mijn onderzoek is descriptief en analyserend van aard. Aan de hand van zowel literatuur- als archief onderzoek, alsmede analyse van contemporaine kunstkritieken uit dagbladen en kunsttijdschriften, wordt de kunstkritische receptie van Gestels werk in kaart gebracht. De kunstkritieken komen zowel uit het archief van Gestel dat in bezit is van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), de persdocumentatie over Gestel (RKD), het digitale archief van *Elseviers' Geïllustreerd Maandschrift* en het digitale archief *Delpher* (kranten en kunsttijdschriften) van de Koninklijke Bibliotheek (KB). De bestudeerde brieven bevinden zich in het archief van Gestel bij de RKD alsook in de Koninklijke Bibliotheek (KB) en in het archief van J. Slagter (RKD). De egodocumenten waaruit ik geput heb, zijn in het bezit zijn van de van de universiteitsbibliotheek in Leiden, bijzondere collecties.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> In zijn autobiografische aantekeningen (*Cahier B*) verwijst Gestel naar een 'zwart *Cahier A*', 'korte aantekeningen' en naar 'bloc-notes' C en D'. Deze documenten bevinden zich niet in de Universiteitsbibliotheek in Leiden. De verblijfplaats van deze documenten is niet bekend.

## Hoofdstuk 1

### De weg naar succes

#### 1.1 Het theoretische model van Alan Bowness

Om het verloop van Gestels erkenning en waardering als kunstenaar te kunnen analyseren, maak ik gebruik van het model dat de Engelse kunsthistoricus Alan Bowness hanteert in zijn boek *The conditions of success. How the modern artist rises to fame* (1989).<sup>11</sup> Volgens Bowness wordt algemeen aangenomen dat er in artistiek succes een element van willekeurigheid zit. Bowness neemt een tegenovergesteld standpunt in en beargumenteert dat artistiek succes een duidelijke en regelmatige voortgang vertoont. Er bestaan voorwaarden voor succes die exact beschreven kunnen worden. Succes is afhankelijk van voorwaarden en artistieke roem is voorspelbaar.<sup>12</sup>

Bowness signaleert vier concentrische cirkels van erkenning die de exceptionele kunstenaar doorloopt op de weg naar succes.<sup>13</sup> Dit zijn achtereenvolgens de erkenning door collega-kunstenaars, de erkenning door kunstcritici, musea en galerieën, de erkenning door verzamelaars en kunsthandelaren en uiteindelijk de erkenning door het grote publiek.

In de eerste cirkel van erkenning staat het hebben van een buitengewoon talent dat al in een vroeg stadium wordt opgemerkt door collega-kunstenaars. Daaromheen bevindt zich een nog bredere cirkel van actieve, oudere kunstenaars. Deze erkenning vindt Bowness in veel opzichten het meest significant, omdat ze vaak voorkomt.<sup>14</sup> Het zijn de kunstenaars zelf, die als eerste buitengewoon talent herkennen. Nieuwe ontwikkelingen in de moderne kunst zijn vaak ontstaan in een kunstenaarsgroep. Bowness noemt als voorbeeld de kunstenaarsgroep rond Monet, Renoir en Sisley, die een geheel nieuwe stijl van schilderen ontwikkelde, die later onder de naam impressionisme beroemd werd.<sup>15</sup> De samenwerking tussen kunstenaars kent ook een psychologische factor die de ontwikkeling van het talent kan stimuleren. Collegialiteit, maar ook competitie speelt hierbij een belangrijke rol.<sup>16</sup>

De tweede cirkel van erkenning komt van diegenen die over kunst schrijven en praten: de serieuze kunstcritici.<sup>17</sup> Bowness maakt een onderscheid tussen de kunstjournalist die schrijft voor de plaatselijke krant en de serieuze kunstcriticus die publiceert in landelijke dagbladen en vaktijdschriften. Hij plaatst ook musea, museumdirecteuren en galerieën in deze cirkel, maar hij laat kunsthistorici buiten beschouwing.

<sup>11</sup> Alan Bowness, *The conditions of success. How the modern artist rises to fame* (Londen 1989).

<sup>12</sup> Bowness, *The conditions of success*. p. 7.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 7-49.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 21.

Toch kunnen kunsthistorici door hun publicaties een belangrijke rol spelen in de erkenning van een kunstenaar. Daarom zal ik onderzoeken of- en zo ja wanneer dit bij Gestel aan de orde is geweest.

De kunstcriticus heeft volgens Bowness twee belangrijke functies.<sup>18</sup> De eerste is om een verbale taal te creëren die het ons mogelijk maakt om over kunst te praten, omdat schilder- en beeldhouwkunst net als muziek, non-verbale kunsten zijn. Daarom wordt de criticus gedwongen een vocabulaire te ontwikkelen om over (nieuwe) kunst te discussiëren. De tweede waardevolle rol die de criticus speelt in de erkenning van de kunstenaar, is het leveren van een bijdrage aan het kritisch debat. Deze bijdrage is van wezenlijk belang voor het succes van de kunstenaar. Oordelen over kunst zijn niet absoluut of beslissend, ze berusten op consensus. Als in deze cirkel een kritische consensus is bereikt, dan zullen veranderingen hierin betrekkelijk gering zijn. De carrière van een kunstenaar is pas compleet bij zijn dood en zijn vroege werk wordt steeds gezien in het licht van wat de kunstenaar later doet. Evenzo zal de criticus door nieuwe kunst gedwongen worden om eerdere kunst opnieuw te beoordelen.

Volgens Bowness wordt de essentiële bijdrage die de criticus levert aan het succes van de kunstenaar duidelijk als we letten op de rol van tentoonstellingen van contemporaine kunst. Bowness geeft onder andere het voorbeeld van de tweede *Post-Impressionist Exhibition* (1912) die gehouden werd twee jaar voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Deze tentoonstelling liet een revolutionaire kijk zien op recente kunst, maar werd pas later gunstig ontvangen door critici.<sup>19</sup>

Ook musea voor moderne kunst spelen bij de presentatie van nieuwe kunst een rol. Als een toonaangevend museum werk aankoopt van een kunstenaar, maakt dat een groot verschil voor de kunstenaar op weg naar succes.<sup>20</sup> In zijn boek *Art Worlds* noemt Howard S. Becker de aankoop van een kunstwerk door een museum zelfs het allerbelangrijkste voor de reputatie van een kunstenaar.<sup>21</sup> Toch heeft volgens Bowness, geen enkele museumdirecteur de macht die een actieve particuliere verzamelaar bezit.<sup>22</sup> Volgens Paula Hertogh komt het ontbreken van macht bij een museum doordat het niet altijd geheel onafhankelijk kan opereren.<sup>23</sup> De keuze van aanschaf kan ondermeer worden beïnvloed door de ruimte die de museumdirecteur ter beschikking heeft, de smaak van het publiek en met name de financiële middelen.

Bowness geeft als voorbeeld van macht de verzamelaars Charles en Doris Saatchi, die met eigen geld precies konden kopen wat ze wilden. Aangekocht worden

<sup>18</sup> Bowness, *The conditions of success*, p. 21,

<sup>19</sup> Ibidem, p. 30. Bowness maakt niet duidelijk wanneer 'later' plaatsvindt, noch door welke omstandigheden de opinie verandert.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>21</sup> Howard S. Becker, *Art Worlds*, (Londen 1982/Berkeley 1984) p. 117.

<sup>22</sup> Bowness, *The conditions of success*, p. 37.

<sup>23</sup> Paula Hertogh, *Het kunstwerk en de canon*, Masterthesis (Universiteit Utrecht 2011) p. 13.

door de Saatchi's bracht een kunstenaar grote bekendheid, maar ze hadden ook de macht een kunstenaar te laten vallen.<sup>24</sup> Tegen de bewering van Bowness kan ingebracht worden dat niet alle verzamelaars zoveel macht bezaten als de Saatchi's. Bovendien kan de macht van verzamelaars afnemen door veranderende omstandigheden. Een voorbeeld vanuit mijn onderzoek is de verzamelaar Piet Boendermaker, die door de crisis van de jaren dertig in grote financiële problemen kwam en zijn collectie niet verder kon uitbreiden.

Wanneer de kunstenaar erkenning van critici verwerft, is het volgens Bowness waarschijnlijk dat hij ondersteund wordt door verzamelaars en kunsthandelaren.<sup>25</sup> Dit is de derde cirkel van erkenning in het model van Bowness. Bijna elk groot talent trekt in een vroeg stadium van zijn carrière een of twee verzamelaars aan, en deze verzamelaars verschijnen bijna altijd ten tonele vanwege hun vriendschap met kunstenaars, naar wier adviezen ze luisteren. Soms hebben deze verzamelaars nog geen reputatie op het gebied van verzamelen. Ze beginnen vaak omdat ze onder de indruk zijn van de persoonlijkheid van de kunstenaar, meer dan van zijn kunstwerken.<sup>26</sup> Dit geldt ook voor de waardevolle rol die de jonge kunsthandelaar kan spelen in het promoten van onbekende kunst van jonge kunstenaars. Door goed te luisteren naar eigentijdse kunstenaars kan hij een groot opkomend talent ontdekken en ondersteunen. Bowness geeft als voorbeeld de tweeëntwintigjarige Daniël-Henry Kahnweiler, die onmiddellijk na zijn aankomst in Parijs in 1907, begon met het verzamelen van werk van de fauvisten Matisse, Derain en De Vlaminck. Hij sloot vriendschap met deze kunstenaars en kocht hun werk. Belangrijker is het feit dat hij voor een galerie zorgde waar de kunstenaars hun kunst konden exposeren. Bowness ziet dit als een innovatie. Eerst waren het alleen de Royal Academy en de Parijse Salon, gevolgd door de onafhankelijke tentoonstellingsverenigingen waar kunst getoond werd.<sup>27</sup> De galerie markeert een verdere en betekenisvolle verandering in de wijze waarop het publiek kennis kon maken met nieuwe kunst.<sup>28</sup>

De vier concentrische cirkels in het model van Bowness dienen min of meer na elkaar te worden doorlopen. Mijns inziens wringt het model enigszins bij de tweede en derde cirkel, respectievelijk die van critici en verzamelaars. In feite zijn deze twee cirkels niet strikt te scheiden; ze bestaan min of meer naast elkaar. In het geval van Gestel bijvoorbeeld, lieten zijn verzamelaars zich bij hun aanschaf vaak leiden door adviezen van kunstenaars of andere verzamelaars en niet zo zeer door de kunstkritiek. Ook betrokken ze zijn kunstwerken direct van zijn atelier. Deze kunstwerken waren nog nooit tentoongesteld of besproken door critici. Het ligt daarom voor de hand om de plaats van deze twee cirkels om te draaien.

---

<sup>24</sup> Bowness, *The conditions of success*, p. 37.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 39 en 42.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 39.

Daarom behandel ik in mijn onderzoek naar de erkenning van Gestel, eerst de rol van verzamelaars en daarna die van de kunstcritici.

De vierde en laatste cirkel is die van de publieke erkenning.<sup>29</sup> Bowness denkt dat het ongeveer vijftientig jaar duurt voordat de werkelijk originele kunstenaar brede publieke erkenning verwerft. Het duurt dus vijftientig jaar voordat de kunstenaar de vier cirkels heeft doorlopen. In de eerste tien jaar wordt zijn vernieuwende werk als te ongemakkelijk gezien om te worden geaccepteerd. Langzamerhand wint de kunstenaar terrein en krijgt hij steeds meer waardering. In het midden van zijn carrière kan de kunstenaar een verandering in de publieke zienswijze verwachten. Zijn werk beantwoordt nu aan de smaak van het brede publiek. Volgens Bowness kan succes niet uitblijven als de exceptionele kunstenaar de vier cirkels heeft doorlopen.<sup>30</sup> Op deze bewering is mijns inziens wel iets af te dingen. Niet iedere talentvolle kunstenaar die de vier cirkels heeft doorlopen, zal beroemd en succesvol worden bij het grote publiek. Kunstenaars kunnen gedurende een periode succesvol zijn en veel aandacht krijgen van verzamelaars, kunsthandels en critici, maar dit biedt nog geen garantie voor blijvend succes. Bovendien kunnen er zich omstandigheden voordoen waardoor critici of verzamelaars zich distantiëren van de kunstenaar die ze eerder steunden. Dit gebeurde bijvoorbeeld bij Gestel, die eind 1924 zijn belangrijkste mecenas en trouwe vriend Piet Boendermaker verloor door een conflict in de relationele sfeer.<sup>31</sup>

Bowness vindt het evident dat psychologische en sociaaleconomische factoren een grote rol kunnen spelen in de manier waarop de moderne kunstenaar roem verwerft.<sup>32</sup> Hij ziet twee interessante psychologische fenomenen die speciaal betrekking hebben op kunstenaars. Allereerst stelt hij dat de creatieve daad persoonlijk en uniek is, maar deze niet geïsoleerd kan bestaan. Grote kunst ontstaat in een concurrerende omgeving. Het is deze omgeving waarin de jonge kunstenaar een enorme inspanning moet leveren om boven zijn tijdgenoten uit te stijgen. Dit resulteert in wat vaak de 'doorbraak' wordt genoemd, die elke kunstenaar moet doormaken op de weg naar succes. Als de kunstenaar deze doorbraak bereikt heeft, werkt hij in het algemeen een aantal jaren door op een hoog niveau van creativiteit.<sup>33</sup> Daarna begint de kunstenaar om de een of andere reden een beetje zijn vitaliteit te verliezen. Dit noemt Bowness het fenomeen van de tien of zelfs vijf goede jaren. In veel gevallen kunnen kunstenaars de kwaliteit van hun werk waarmee ze doorbraken niet terugkrijgen. In sommige gevallen gaat hun werk opmerkelijk achteruit. Volgens Bowness maakt menig kunstenaar zijn beste werk in een betrekkelijk korte periode. Na de doorbraak en vijf of tien goede jaren wordt de kunstenaar geconfronteerd met het echte probleem, namelijk zijn carrière te handhaven. Er zullen periodes komen

<sup>29</sup> Bowness, *The conditions of success*, p. 47.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Piet. Spijk, *Piet Boendermaker, mecenas van de Bergense School* (Zwolle 2015) p. 122.

<sup>32</sup> Bowness, *The conditions of success*, p. 50.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 51.

dat zijn kunst wordt genegeerd of afgewezen. De enige verklaring die Bowness hiervoor geeft, is dat er een jongere generatie op het toneel verschijnt met heel andere ideeën.<sup>34</sup>

Het tweede fenomeen heeft volgens Bowness te maken met de eerder genoemde concurrentie binnen de artistieke creativiteit. De meeste echte originele nieuwe kunst is het resultaat van een groepsactiviteit. Het blijkt dat de samenwerking van meerdere buitengewone talenten resulteert in iets dat groter is dan de delen. Bowness ziet de geschiedenis van nieuwe ontwikkelingen in schilder- en beeldhouwkunst grotendeels als een ketting die gevormd wordt door paren, trio's en grotere groepen.<sup>35</sup> De grote kunstenaars die uit deze groepsgebaseerde ontwikkelingen oprijzen, zijn uiteraard geheel individueel, maar in het beginstadium lijken zij deze gemeenschappelijke ondersteuning nodig te hebben. Hechte netwerken van persoonlijke relaties zijn met elkaar verbonden door zowel vriendschap als concurrentie. Kunstenaars die zich ontwikkelen vanuit een dergelijke situatie hebben geen verenigbare stijl maar er is een consistent doel: ze willen de top bereiken.<sup>36</sup> Om deze top te bereiken is het soms nodig dat de kunstenaar verhuist naar een nieuwe stad.<sup>37</sup> Veel kunstenaars uit diverse Europese landen verhuisden aan het einde van de negentiende eeuw naar Parijs. Door dit proces transformeerde in het eerste deel van de twintigste eeuw de Franse kunst tot internationale kunst.

In het model van Bowness spelen de vier te doorlopen cirkels voor succes zich voornamelijk af buiten de kunstenaar om. Het zijn de collega-kunstenaars, de critici/musea, de verzamelaars/kunsthandelaren en het brede publiek, die het pad lijken te effenen. Bowness noemde wel samenwerking en competitie met andere kunstenaars en het werken binnen een groep een manier voor de kunstenaar om zich te ontwikkelen. Hij laat in zijn model echter de initiatieven die de kunstenaar zelf ontplooit op de weg naar erkenning grotendeels buiten beschouwing. De bijdrage die de kunstenaar zelf levert aan zijn succes, kan wel degelijk een rol spelen in de algehele erkenning. Daarom heb ik in mijn onderzoek naar de reputatie van Gestel een onderzoeksvraag opgenomen, die hierover meer inzicht moet geven.

## 1.2 Eric Moody

De Engelse Eric Moody, emeritus professor Arts Management aan de City Universiteit in Londen, geeft in zijn bijdrage aan het boek *Understanding International Art Markets and Management* een aanvulling op het model van Bowness.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Bowness, *The conditions of success*, p. 51.

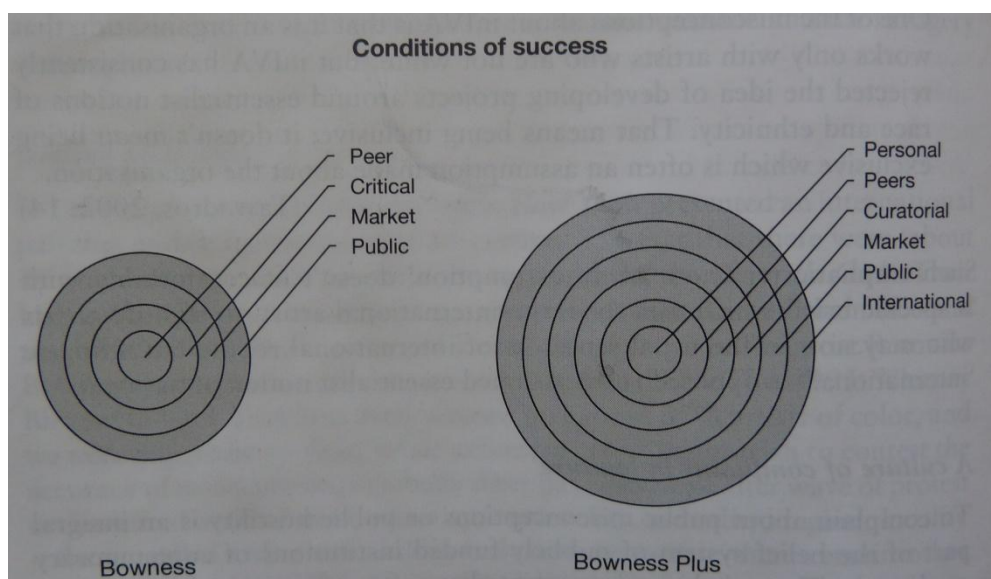
<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Eric Moody, 'The success and failure of international arts management', in: Iain Robertson e.a., *Understanding International Art Markets and Management* (Londen/New York 2005) hfd. 4, p. 73-74.

Hij breidt Bowness' model van vier cirkels uit met twee cirkels: *Personal* en *International*, waardoor een model met zes cirkels ontstaat.



Afb. 1 Grafiek *The conditions of success for the contemporary artist*<sup>39</sup>

Moody geeft een brede invulling aan het begrip *personal*. Niet alleen de individuele kunstenaar, maar ook een groep kunstenaars kan een eigen bijdrage leveren aan erkenning en succes.<sup>40</sup> Moody plaatst *personal* als eerste cirkel in het model voor *peers*. Dit is mijns inziens discutabel omdat *personal* -opgevat als datgene wat kunstenaars zelf bijdragen aan hun weg naar succes- in de vier te doorlopen cirkels kan voorkomen. Volgens Moody kan Bowness' volgorde en duur (hij rekent 25 jaar) voor succes betwist worden. Toch vindt hij dat het model standhoudt, ondanks het feit dat Bowness *international* niet opneemt.<sup>41</sup> Daarom voegt hij *international* toe aan het model en plaatst het als laatste cirkel na *public*. Ook deze plaats is discutabel omdat internationale erkenning in de carrière van een kunstenaar al veel eerder kan plaatsvinden. Moody's *personal* en *international* zijn waardevolle aanvullingen op het model van Bowness, maar mijns inziens niet als twee aparte cirkels, waarvan de één boven- en de andere onderaan het model is geplaatst. Deze inpassing kan problemen geven bij de praktische uitwerking in het concentrische model van Bowness. In mijn onderzoek naar de reputatie van Gestel neem ik de toevoegingen van Moody mee, maar niet als twee aparte cirkels. Ik onderzoek in de vier cirkels van het model van Bowness of- en zo ja welke bijdrage Gestel zelf leverde aan promotie van zijn werk (*personal*) en welke internationale erkenning hij verwierf (*international*).

<sup>39</sup> Moody, *The success and failure*, p. 74.

<sup>40</sup> Moody geeft het voorbeeld van de 'Guerilla Girls' die met hun *Report Cards* anoniem streden tegen discriminatie en voor een betere positie voor vrouwen in de kunstwereld.

<sup>41</sup> Moody, *The success and failure*, p. 73.



## 1.2 *Art Worlds* van Howard S. Becker

Bowness gaat in zijn boek in op psychologische, politieke en sociaaleconomische omstandigheden die de waardering van het werk van de kunstenaar kunnen beïnvloeden. Het is echter van belang meer inzicht te krijgen in de invloed van deze veranderende omstandigheden op de reputatie van een kunstenaar. De Amerikaanse socioloog Howard S. Becker biedt in zijn boek *Art Worlds* meer inzicht.<sup>42</sup> Hij stelt dat kunst ontstaat en bepaald wordt door de sociale omgeving. Kunst is geen zaak van de individuele kunstenaar maar een collectieve activiteit van mensen en organisaties die samen een *art world* vormen. De reputatie van een kunstenaar is daarom niet in de eerste plaats gebaseerd op de kwaliteit van het kunstwerk, maar is vooral het resultaat van de collectieve activiteit binnen een art world.<sup>43</sup> Een art world bestaat uit actoren die een rol spelen bij de productie, de verspreiding en de receptie van kunst. Dit is zowel de kunstenaar met zijn persoonlijke relaties, als diegenen die zich beroepsmatig bezighouden met zijn kunst, zoals verzamelaars, kunsthandelaren, kunstcritici en musea. De personen en organisaties die deel uitmaken van een art world delen esthetische opvattingen en conventies over de betreffende kunst.

Art worlds zijn aan veranderingen onderhevig, in aard, omvang en duur. Allerlei factoren kunnen van invloed zijn op het voortbestaan ervan. Kunstenaars kunnen een andere weg inslaan en politieke en sociaaleconomische omstandigheden kunnen veranderen.<sup>44</sup> Ook Gestel maakte tijdens zijn carrière deel uit van verschillende art worlds. Daarom is het van belang te onderzoeken welke veranderingen daarin plaatsvonden, welke factoren daarvoor verantwoordelijk waren en welke invloed dit heeft gehad op zijn weg naar succes.

---

<sup>42</sup> Howard S. Becker, *Art Worlds*, p. 34-39.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Becker, *Art Worlds*, p. 351 en 352.

## Hoofdstuk 2

### Erkenning van Gestel als modernist. De Amsterdamse jaren (1905-1913)

Leendert Gestel (1881-1941) begon zijn artistieke carrière als vrij kunstenaar, toen hij zich in 1903 op tweeëntwintigjarige leeftijd in Amsterdam vestigde. Zijn financiële omstandigheden waren moeilijk in deze beginperiode. Om in zijn levensonderhoud te voorzien maakte hij illustraties voor kranten, boeken en tijdschriften of deed reclamewerk.<sup>45</sup>

Vlak na de eeuwwisseling was er in Nederland, met name in Amsterdam, sprake van een streven naar vernieuwing in de kunst. Invloeden van buitenaf, zoals het impressionisme, fauvisme en kubisme uit Frankrijk speelden een essentiële rol in dit vernieuwingsstreven.<sup>46</sup> Volgens Gestel woelde in Amsterdam een nieuwe tijd naar boven.<sup>47</sup> Zijn geliefde uitdrukking was: 'hier voel je dat de wereld draait.'<sup>48</sup> In oktober 1904 betrok Gestel een atelier in de Tweede Jan Steenstraat 80, de Jan Steenzolder genoemd. Het werd de ontmoetingsplaats van gelijkgestemde en bevriende kunstenaars, zoals Piet van der Hem, Gerrit van Blaaderen en Jan Sluijters.<sup>49</sup> Gestels exceptionele tekentalent werd al in een vroeg stadium van zijn artistieke carrière erkend door collega-kunstenaars. Ze verhieven zijn naam Leendert tot 'Leonardo', afgekort tot Leo.<sup>50</sup> Met deze naam ging Gestel zijn werk signeren en onder deze naam werd hij bekend.

In het werk van Gestel en Sluijters is de invloed te zien van de Franse moderne kunst, opgedaan tijdens hun studiereizen naar Parijs. Nederlandse kunstenaars die in Parijs woonden, zoals Jan Toorop, Kees van Dongen en Lodewijk Schelfhout kwamen in contact met de moderne Franse kunst. Dit modernisme werkte ook door in hun eigen werk. De nieuwe kunstuitingen lieten in Nederland echter nog geen gezamenlijke stroming zien. Dat veranderde in 1908 toen een nieuwe beweging ontstond die het Amsterdams luminisme werd genoemd.<sup>51</sup> Voortrekkers waren Piet Mondriaan, Sluijters en iets later ook Gestel. In het luminisme werd de voorstelling een explosie van kleur en licht en dat betekende een radicale breuk met het verleden. Een voorbeeld is *Herfstboom* (1911) van Gestel.<sup>52</sup> Veel critici hadden grote moeite met deze nieuwe en ongewone manier van schilderen en leverden genadeloze kritiek in de pers.<sup>53</sup> Het Amsterdams luminisme heeft als beweging niet lang bestaan. Mondriaan vertrok in 1912 naar Parijs en ging steeds meer abstract werken. Gestel richtte zich op het kubisme en ook Sluijters kende een korte

<sup>45</sup> D.A. Klomp, *In en om de Bergensche School* (Amsterdam 1943) p. 55.

<sup>46</sup> Mayken Jonkman en Jacqueline de Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser. Mondriaan, Breitner, Sluijters e.a.* (Zwolle 2005) p. 45.

<sup>47</sup> J. Slagter, *Leo Gestel* (Amsterdam 1946) p. VI.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> A. Bowness, *The conditions of success*, p. 11.

<sup>50</sup> W. van der Pluijm, *Leo Gestel, De schilder en zijn werk* (Amsterdam 1936) p. 9.

<sup>51</sup> Jonkman en De Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, p. 32.

<sup>52</sup> *Herfstboom*, 1911, olieverf op doek, 122 x 96,1 cm, Gemeente Museum Den Haag.

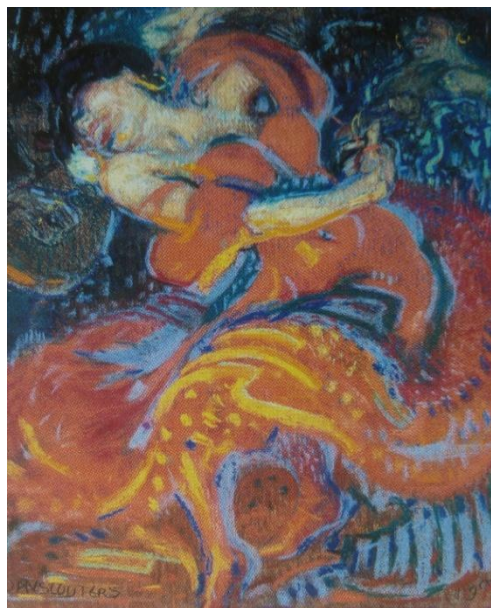
<sup>53</sup> Jonkman en De Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, p. 45.

kubistische fase, waarna hij zich toegedeed op het expressionisme.<sup>54</sup> Gestel en Sluijters waren vrienden en collega-kunstenaars, die elkaar hebben geïnspireerd, gestimuleerd en beïnvloed. In de eerste jaren van hun carrière was hun impressionistisch, luministisch en kubistisch werk nauw verwant. Een voorbeeld van de invloed van Sluijters op Gestel is te zien in Gestels tekening van een variétédanseres (1909-1910, afb. 2). Het is een pastel van een uitbundig dansende vrouw die Gestel in een bijzondere kleurencombinatie van roze, geel en blauwpaars tekende.



Afb. 2 Leo Gestel, *Variétédanseres*, ca. 1909-1910, pastel op papier, 32,5 x 41,5 cm, Bijzondere Collecties, Universiteit Leiden

Deze pastel lijkt heel veel op een pastel van Sluijters, die hij twee jaar eerder maakte van een Spaanse danseres (1907, afb. 3). Sluijters' compositie is in felle kleuren maar de dans is even uitbundig uitgebeeld.



Afb. 3 Jan Sluijters, *Spaanse Danseres*, 1907, pastel op papier, 41 x 32,5 cm, collectie Nardinc

<sup>54</sup> Anne van Lienden, e.a., 'De Nederlandse avant-garde', *De mooiste schilderijen* (Laren 2015) p. 121.

Volgens Bowness kent de samenwerking tussen kunstenaars een psychologische factor die het talent kan stimuleren. Collegialiteit en competitie spelen hierin een belangrijke rol.<sup>55</sup> De samenwerking tussen Gestel en Sluijters in het begin van hun carrière, is hiervan een duidelijk voorbeeld.

In dit hoofdstuk wordt gekeken hoe de waardering en erkenning van Gestels werk verliep in de eerste tien jaar van zijn carrière. Dit verloop wordt getoetst aan het theoretisch model van Bowness met zijn vier cirkels van erkenning en aan de theorie van de art worlds van Becker. Allereerst worden vier particuliere verzamelaars geïntroduceerd, die in deze periode een belangrijke bijdrage hebben geleverd aan Gestels ontwikkeling. Vervolgens wordt gekeken naar de status van een drietal kunstenaarsverenigingen waarvan Gestel lid was. Hierna wordt de betekenis onderzocht van Gestels deelname aan een aantal belangrijke tentoonstellingen. Voorts wordt onderzocht in hoeverre de kritieken van een aantal vooraanstaande critici hebben bijgedragen aan Gestels reputatie. Tot slot wordt het hoofdstuk afgesloten met een korte samenvatting.

## **2.1 Particuliere verzamelaars**

Particuliere verzamelaars waren van groot belang voor kunstenaars. In de eerste plaats was dat in financieel opzicht het geval. Ze konden ook een belangrijke rol spelen in de receptie van de kunstwerken door het presenteren van hun collectie aan het publiek. Ook het in bruikleen geven of schenken van kunst -vooral moderne kunst- aan Nederlandse musea vóór de Tweede Wereldoorlog speelde hierbij een rol. De musea, ondermeer het Stedelijk Museum Amsterdam, hadden in die tijd nauwelijks budget om moderne kunst aan te kopen en waren voor een groot deel afhankelijk van bruiklenen en schenkingen.<sup>56</sup> Aanwezigheid van het werk van een kunstenaar in museumcollecties bepaalde mede de mate van zijn succes. Ook de status van de collectie van de verzamelaar droeg bij aan de status van de kunstenaar. De eerste particuliere verzamelaar die Gestels werk ging kopen was J.F.S. Esser.

### **2.1.1 J.F.S. Esser**

De arts en Nederlands schaakkampioen Esser (1877-1946) had een huisartsenpraktijk aan de Willemsparkweg 156 in Amsterdam. Van hieruit legde hij contacten met kunstliefhebbers en kunstenaars, onder wie Gestel, waarmee hij bevriend raakte.<sup>57</sup> Rond 1906 was hij gestart met het aankopen van kunst van voornamelijk jonge, veelal nog onbekende kunstenaars.

<sup>55</sup> Bowness, *The conditions of succes*, p. 50.

<sup>56</sup> A. Don, *Van gastheer tot wegbereider*, Masterscriptie Universiteit van Amsterdam (Amsterdam 2014) p. 20 en 65.

<sup>57</sup> Don, *Van Gastheer tot wegbereider*, p. 16.

Esser werd tussen 1906 en 1912 een fervent verzamelaar van moderne Nederlandse kunst. Zijn interesse lag niet uitsluitend bij de moderne kunst, hij was ook geïnteresseerd in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst. Zijn collectie was een breed en weloverwogen afspiegeling van de kunststromingen van die tijd in Nederland.<sup>58</sup> Esser had geen specifiek doel voor ogen met zijn verzameling, hij verzamelde wat hij mooi en vernieuwend vond. Hij legde hiermee, zonder een directe adviseur te hebben, een veelzijdige kunstverzameling aan van voornamelijk Nederlandse kunst.<sup>59</sup>

Esser was geen vermogend man zoals veel andere particuliere verzamelaars. Hij kocht, handelde en ruilde, bijvoorbeeld meubelruil tegen schilderijen en schetsen van Sluijters.<sup>60</sup> Voor Esser was de persoonlijke relatie met de kunstenaars van wie hij werk kocht belangrijk. Hij ontving kunstenaars thuis in het souterrain van zijn huis, bezocht ze in hun ateliers of ontmoette ze op de kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae.<sup>61</sup> Esser kocht de kunstwerken direct van de kunstenaar op het atelier. Het was niet zijn doel om een mecenas te zijn, maar door zijn aankopen was hij dat in zekere zin wel.<sup>62</sup> Esser was vooral geïnteresseerd in de Amsterdamse modernisten. Vanaf 1907 kocht hij luministisch werk van de belangrijkste vernieuwers van de Nederlandse schilderkunst in die tijd: Sluijters, Mondriaan en Gestel.<sup>63</sup> De meeste werken in zijn collectie waren van Sluijters, ongeveer honderdvijftig schilderijen.<sup>64</sup>

Esser werd de eerste grote verzamelaar van het werk van Gestel en in die zin van grote betekenis voor Gestel. Tussen ca. 1907 en 1913 bouwde hij een gevarieerde en rijke collectie op van Gestels kunst. Deze bestond uit zestig schilderijen en circa honderd tekeningen en aquarellen. Essers verzameling van het werk van Gestel was zowel naar onderwerp als stijl en techniek gevarieerd. Hij bezat ondermeer het klassieke *Vrouwelijk naakt* (1900), het impressionistische *Stamroos* (1905, afb. 4) en luministische landschappen, zoals *Herfstdag* (1909) en *Boom in Maanlicht* (1910) en *Liggend naakt* (1910). Deze collectie geeft een goed beeld van de ontwikkeling in Gestels oeuvre.<sup>65</sup>

---

<sup>58</sup> P. Spijk, *Piet Boendermaker, mecenas van de Bergense School* (Zwolle 2015) p. 28.

<sup>59</sup> Don, *Van gastheer tot wegbereider*, p. 17.

<sup>60</sup> Jonkman en De Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, p. 30 en 65.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 29-31.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 75.



Afb. 4 Leo Gestel, *Stamroos*, ca. 1905, olieverf op doek, 45 x 30 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

In 1911 trad Esser voor het eerst naar buiten met zijn collectie, door een deel hiervan in bruikleen te geven aan het Stedelijk Museum Amsterdam. Het betrof veertig werken van Nederlandse kunstenaars, waaronder Breitner, die niet direct tot de modernisten werden gerekend.<sup>66</sup> Deze bruikleen bevatte nog geen werk van Gestel of van andere modernisten. Mede daardoor was Esser als verzamelaar van modernistische kunst nog niet zo bekend in de kunstwereld, waardoor hij geen duidelijke status opbouwde. Dit had gevolgen voor de zichtbaarheid van Gestels werk. Toch speelde Esser, al was het maar voor korte tijd, een belangrijke rol in Gestels carrière, zowel financieel als moreel. In zijn egodocumenten gaat Gestel niet in op het persoonlijk contact en de vriendschap die hij met Esser had. Wel refereerde hij een aantal keren aan kunstwerken die Esser van hem in zijn verzameling had. Esser was bevriend geraakt met Piet Boendermaker (1877-1947) en hij ging hem adviseren bij de aankoop van kunst.

#### 2.1.2 *Piet Boendermaker*

Piet Boendermaker was de tweede particuliere verzamelaar die van grote betekenis zou worden in het leven van Gestel. Hij was werkzaam als makelaar bij het onroerend goed bedrijf van zijn vermogende vader.<sup>67</sup> Rond 1902-1903 kocht hij zijn eerste schilderijen. Door Esser was Boendermaker omstreeks 1908 in aanraking met

<sup>66</sup> Don, *Van gastheer tot wegbereider*, p. 18.

<sup>67</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 17.



moderne kunst.<sup>68</sup> Esser vond dat Boendermaker 'maar een rommeltje aan de wand had hangen' en raadde hem aan niet meer bij de kunsthandel te kopen maar direct van de kunstenaar.<sup>69</sup> Gestel was wat gematigder in zijn oordeel en zei: 'Boendermaker kocht aanvankelijk nog kunst van vroegere opvatting.'<sup>70</sup> In 1910 besloot Boendermaker zich volledig te gaan wijden aan het verzamelen van eigentijdse kunst. Esser was hierbij zijn inspirerende voorbeeld.<sup>71</sup> Via hem was Boendermaker in contact gekomen met Gestel, Sluijters en andere jonge kunstenaars. Boendermaker raakte geïnteresseerd in deze jonge moderne kunstenaars en vond dat ze financieel gesteund moesten worden. Hij kocht, net als Esser, de kunstwerken vrijwel altijd rechtstreeks op de ateliers van de kunstenaars en bouwde op die manier vriendschappelijke relaties op.<sup>72</sup>

Boendermakers kennismaking met Gestel was een belangrijke gebeurtenis voor beiden. Hij werd een vaste bezoeker van de Jan Steenzolder, het atelier van Gestel. In de beginperiode maakte Gestel in opdracht portretten van de kinderen (1910, afb. 5) en de vrouw van Boendermaker (1922).



Afb. 5 Leo Gestel, *De kinderen Boendermaker*, 1910, olieverf op doek, 50 x 75 cm, Museum Kranenburgh, Bergen

Gestel schreef: 'Jarenlang was ik in staat rustig te werken, te meer daar ik naast een maandelijkse afrekening van Boendermaker, vrij was mijn werk elders te verkopen.'<sup>73</sup> Er groeide een diepe vriendschap tussen beide mannen die jaren zou duren.

<sup>68</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 22.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Gestel, *Cahier B*, p. 43.

<sup>71</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 28.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 23/30/31.

<sup>73</sup> Gestel, *Cahier B*, p. 44.

Boendermaker werd voor een lange periode de belangrijkste afnemer van Gestels werk. Hij bewonderde ook Gestels kijk op het werk van anderen en na 1910 werd Gestel zijn adviseur en artistieke leermeester bij het aankopen van moderne kunst.<sup>74</sup> Boendermaker stelde: 'Mee door hem heb ik leeren zien. [...] Telkens nam hij me mee naar de ateliers van zijn confraters, zoals De Smet, Mathieu Wiegman, Colnot en anderen....'<sup>75</sup> Gestel schreef: 'Het was een genoegen de aandacht van B te vestigen op een of ander belangrijk werk van vooraanstaande jongeren.'<sup>76</sup>

Boendermaker was een enthousiast verzamelaar, maar hij verzamelde niet om er museale status aan te ontleen. Hij stelde zijn collectie in deze periode nog niet open voor publiek. Dit had gevolgen voor de zichtbaarheid van Gestels kunst. Toch was Boendermaker als verzamelaar en vriend van het allergrootste belang voor Gestel. Door zijn financiële steun kon Gestel in zijn levensonderhoud voorzien en was hij in staat zich in alle vrijheid te ontwikkelen.

### 2.1.3 *Hélène Kröller-Müller*

De derde verzamelaar die geïnteresseerd raakte in Gestels werk was Hélène Kröller-Müller (1869-1939). Ze woonde in Den Haag en was afkomstig uit een rijke Duitse familie. Haar man kwam aan het hoofd te staan van het winstgevend familiebedrijf Müller & Co. en het echtpaar werd schatrijk.<sup>77</sup> Tot haar zesendertigste was Kröller-Müller nauwelijks geïnteresseerd in kunst en cultuur. Dit veranderde door de kennismaking met de lessen kunstbeschouwing van de kunstpedagoog en kunstverzamelaar H.P. Bremmer.<sup>78</sup> Door Bremmers lessen en zijn aanmoediging om zelf te gaan verzamelen, bloeide haar interesse in kunst snel op. In 1907 contracteerde ze Bremmer voor een dag in de week om haar 'behulpzaam [te] zijn bij het vormen eener kunstcollectie.'<sup>79</sup> Door haar familiekapitaal was Kröller-Müller in de gelegenheid om een kunstcollectie op te bouwen, zoals die haar voor ogen stond. Bremmer had een leidende en vormende stem in de samenstelling van haar collectie, maar Kröller-Müller was nauw betrokken en liet Bremmer duidelijk haar voorkeuren weten bij nieuwe aankopen.<sup>80</sup>

Zwaartepunten van haar collectie in de beginjaren waren internationale (vroeg)moderne kunstenaars, onder wie Francois Millet en Henri Fantin-Latour. Verreweg de grootste deelcollectie bestond echter uit Nederlandse moderne kunstenaars, zoals de gebroeders Maris, Floris Verster en Jan Toorop. Bremmer kocht in opdracht van Kröller-Müller ook een aantal schilderijen uit de zeventiende eeuw, zoals *Riviergezicht* van Jan van Goyen (1645).<sup>81</sup>

<sup>74</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 31.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 31. Noot 66.

<sup>76</sup> Gestel, *Cahier B*, p. 44.

<sup>77</sup> Caroline Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk. De collectie Regnault in Het Stedelijk* (Zwolle 1995) p.18.

<sup>78</sup> Eva Rovers, *De eeuwigheid verzameld. Hélène Kröller-Müller (1869-1939)* (Amsterdam 2012) p. 96.

<sup>79</sup> Rovers, *De eeuwigheid verzameld*, p. 96.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>81</sup> Ibidem, p. 102.



De kern van Kröller-Müller's collectie werd gevormd door de vele schilderijen en tekeningen van Vincent Van Gogh, waar de rest van haar collectie zich omheen vormde.<sup>82</sup> In 1910, vijf jaar na haar kennismaking met de beeldende kunst, bezat Kröller-Müller dankzij Bremmer een collectie van veertig werken. Vanaf 1911 besloot ze om niet langer kunstwerken te kopen die ze zelf mooi vond. Haar verzameling moest een meerwaarde krijgen op wat het land al aan kunstschaten rijk was, met als doel haar collectie te schenken aan de Nederlandse Staat. Kröller-Müller kocht haar kunstwerken op moderne kunsttentoonstellingen, veilingen en van kunsthandels.

Rond 1912 raakte Kröller-Müller geïnteresseerd in het modernistische werk van Mondriaan, Sluijters en Gestel. De eerste twee schilderijen van Gestel kocht ze in 1912 tijdens de tweede tentoonstelling van de Moderne Kunstkring: *Vruchtstilleven* (1911) en *Stilleven met bloemen en vruchten* (1911, afb. 6).



Afb. 6 Leo Gestel, *Stilleven met bloemen en vruchten*, 1911, olieverf op doek, 70.5 x 55.5 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

Gestel refereerde in zijn notities in *Cahier B* aan deze eerste aankopen. Hij schreef dat Kröller-Müller aan Bremmer opdracht had gegeven om drie kunstwerken van hem te kopen op de eerste tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in 1911 voor wat hij het Museum Kröller noemde.<sup>83</sup> Gestel, die zijn herinneringen opschreef in de jaren dertig, vergiste zich in het aantal en ook in het tentoonstellingsjaar.

<sup>82</sup> Rovers, *De eeuwigheid verzameld*, p. 104.

<sup>83</sup> Gestel, *Cahier B*, p 42.

Met het Museum Kröller doelde hij op een aantal tentoonstellingsruimtes die Kröller-Müller had ingericht in het kantoor van Müller en Co. op de begane grond aan het Lange Voorhout in Den Haag. In 1913 werden er ook op de eerste verdieping een aantal ruimtes in gebruik genomen waar de impressionisten en de 'ultramodernen' opgehangen werden. Met deze laatste benaming doelde Kröller-Müller onder meer op het kubisme van Juan Gris, de luministische schilderijen van Gestel, waarvan ze in dat jaar een derde werk had gekocht, het werk van Van der Leek en het analytisch-kubistisch schilderij *Tableau nr. 1* (1913) van Mondriaan.<sup>84</sup> Op afspraak konden geïnteresseerden twee dagen per week de verzameling bekijken.<sup>85</sup> Kröller-Müller ontving vele nationale en internationale gasten en leidende figuren uit de wereld van de moderne kunst. Twintig jaar lang bleef het 'Museum Kröller' een van de weinige plekken in Europa, waar zoveel moderne kunst hing.<sup>86</sup> De status van de collectie van Kröller-Müller was groot waardoor ze, zelfs met het geringe aantal aankopen van Gestel, bijdroeg aan zijn naamsbekendheid en erkenning. Ze bevestigde hiermee Gestels belang buiten zijn directe omgeving van Boendermaker.<sup>87</sup> Bovendien was hij met deze aankopen financieel geholpen.

Kröller-Müller voerde een geheel ander kunstaankoopbeleid dan Esser en Boendermaker. Het kunstwerk had haar interesse en niet zozeer de kunstenaar. Behoeftte aan contact met de kunstenaar, zo belangrijk voor Esser en Boendermaker, had ze nauwelijks afgezien van Van der Leek. Kröller-Müller voelde zich betrokken bij de kunstwereld en toonde dit door veel aan tentoonstellingen mee te werken. Haar ultieme doel was een zo compleet mogelijke verzameling aan te leggen van de ontwikkeling van de moderne kunst.<sup>88</sup> Bovendien wilde ze haar bijzondere collectie toegankelijk maken en met dat doel voor ogen een museum nalaten.<sup>89</sup>

#### 2.1.4 W.W. Beffie

De vierde verzamelaar die een rol ging spelen in Gestels leven was Willem Wolff Beffie (1880-1950). Hij was rijk geworden als diamantair in het bedrijf van zijn familie. In een betrekkelijk korte tijd van voorspoed had hij fortuin gemaakt. Vervolgens ging hij rentenieren en besteedde zijn geld aan de opbouw van een verzameling moderne kunst. Tussen 1912 en 1918 verzamelde hij een collectie kunstwerken van de (internationale) avant-garde. Hij werd hierin aangemoedigd door de criticus Conrad Kickert en de Franse kubist Henri le Fauconnier.<sup>90</sup>

<sup>84</sup> Rovers, *De eeuwigheid verzameld*, p. 234.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 237.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 241-242.

<sup>88</sup> Jonkman en De Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, p. 94.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 182 en 190.

<sup>90</sup> Esther L. Wouthuysen, 'Willem Wolff Beffie (1880-1950), onthechte verzamelaar, stille mecenas' in: *Gedurfd verzamelen van Chagall tot Mondriaan* (Zwolle 2010) p. 142. Le Fauconnier was een invloedrijke kunstenaar in die tijd, die behoorde tot de zogeheten Montparnasse-kubisten, de meer lyrische expressionistische tak van het kubisme. Deze stond tegenover het formele Montmartre-kubisme van Picasso en Bracque, p. 140.

Beffie kon zich niet spiegelen aan andere verzamelaars van internationale avant-garde-kunst in ons land, omdat er voor 1913 in Nederland niemand actief was op dat gebied.<sup>91</sup> Daarom zijn Kickert en Le Fauconnier van zo'n grote betekenis geweest voor de vorming van zijn collectie. Hij ontleende zijn kennis aan dit duo en via hen moet hij contacten hebben gelegd met binnen- en buitenlandse moderne kunstenaars.<sup>92</sup> Daarbij kwam zijn durf om zich, vertrouwend op zijn zakeninstinct, in te laten met de nieuwste onbekende kunststromingen.<sup>93</sup>

Beffie's verzameling bestond uit ongeveer vijfhonderd kunstwerken van eigentijdse internationale en nationale kunstenaars als Frans Marc, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Marc Chagall, Leo Gestel, Piet Mondriaan, Jan Sluijters en Kees van Dongen. De kern van de collectie werd gevormd door schilderijen en tekeningen van Le Fauconnier. Beffie kocht incidenteel weleens een kunstwerk op tentoonstellingen, zoals het in 1911 op de Sint Lucas- tentoonstelling gekochte schilderij *Vrouw met perzik* (1911, afb. 7) van Gestel.



Afb. 7 Leo Gestel, *Vrouw met perzik*, 1911, olieverf op doek, 113.5 x 87.5 cm, particuliere collectie

Het liefst deed Beffie, net als Esser en Boendermaker, direct zaken met de kunstenaar. Veel kunstenaars, onder wie Marc, Kandinsky, Gestel en Sluijters kende hij persoonlijk. Hij zocht deze kunstenaars op in hun ateliers en kocht daar schetsen en tekeningen.<sup>94</sup> Hij was gesteld op dit persoonlijke contact.

<sup>91</sup> Wouthuysen, 'Willem Wolff Beffie', p. 138.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Ibidem, p. 114-116.

Gestel. W.	Portret van een zittende vrouw (minia) P.	75.-
J. G. G.	Gr. Meisje gekl. interieur P.	180.-
X.	Meisje op bank L. v. int. P.	80.-
S. H. K.	Stadsplein P.	100.-
S. H. K.	Stilleven D.	175.-
S. H. K.	Vrouw in park D.	300.-
M.	Naaktbuste (P)	75.-
	Kop in hoed (P)	40.-
S. H. K.	Kop in muts (P)	60.-
S. H. K.	Boom (avondstemming) (D)	90.-
S. H. K.	Stilleven in pot met bloemen (D)	380.-
S. H. K.	Zittende vrouw (cubistisch) D.	100.-
	Tekeningen	1000.-
		2500.-

Afb. 8 Bladzijde uit Beffies schriftje *Where is it?* met een deel van de werken van Gestel

Tussen 1910 en 1913 verwierf Beffie acht schilderijen en twintig pastels en aquarellen van Gestel uit zijn luministische en vlakdecoratieve periode. Hij was onder andere in het bezit van het schilderij *Portret van een zittende vrouw* (1912), dat nooit werd tentoongesteld.<sup>95</sup> Daarnaast verzamelde hij een onbekend aantal tekeningen van Gestel.<sup>96</sup> Beffie hield een inventaris bij in een schriftje 'Where is it?' (afb. 8), waar hij zijn aankopen noteerde met vermelding van het aankoopbedrag.<sup>97</sup>

Beffie verzamelde op een andere manier dan Esser, Boendermaker en Kröller-Müller. Hij verzamelde uitsluitend nationale en internationale avant-garde-kunst. Zijn collectie gebruikte hij niet om status aan te ontleen. Ook bracht hij zijn collectie niet onder de aandacht van anderen door deze te presenteren, zoals Kröller-Müller met zoveel succes deed in haar Museum Kröller. Het ging hem vooral om het verzamelen als zodanig, het met passie uitzoeken en verwerven van avant-garde-kunstwerken en niet zozeer het bezit ervan.<sup>98</sup> Het persoonlijk contact met kunstenaars was, net als bij Esser en Boendermaker, belangrijk voor Beffie.

<sup>95</sup> Wouthuysen, 'Willem Wolff Beffie', p. 119.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 136.

Dit contact stimuleerde hem in zijn aankopen, waarbij een rol gespeeld kan hebben dat hij lagere prijzen verwachtte te betalen.<sup>99</sup> Gestel heeft in zijn notities geen aandacht geschonken aan het persoonlijk contact met Beffie, wel vermeldde hij dat *Vrouw met perzik* tot diens collectie behoorde.<sup>100</sup> Alhoewel Beffie meer werken van Gestel bezat dan Kröller-Müller, werd Gestel, door het ontbreken van enige status en aanzien van deze collectie, niet geholpen in het opbouwen van zijn reputatie. Dit was het gevolg van het feit dat Beffie, net als Esser en Boendermaker, zijn collectie niet toegankelijk maakte voor publiek. Een consequentie van het beleid van deze drie verzamelaars was, dat Gestels kunst niet zichtbaar werd gemaakt buiten hun collecties om. Dit gemis werd enigszins goedge maakt door Kröller-Müller. Gestel kreeg pas echt erkenning toen hij ging exposeren en zijn werk de aandacht kreeg van critici. Dit neemt niet weg dat de (financiële) steun van zijn verzamelaars van groot belang was voor Gestel, omdat hij hierdoor in staat was zich te ontwikkelen.

## 2.2 Kunstenaarsverenigingen

Kunstenaarsverenigingen waren in de eerste decennia van de twintigste eeuw van groot belang voor kunstenaars. Hier konden ze hun werk exposeren en kon het publiek kennisnemen van de nieuwe kunststromingen. Bovendien konden de leden deelnemen aan kunstbeschouwingen en profiteren van voorzieningen, zoals de sociëteit en de bibliotheek. Dit kan ook de reden geweest zijn dat Gestel in 1905 lid was geworden van de kunstenaarsverenigingen Arti et Amicitiae en Sint Lucas.<sup>101</sup> Ook Mondriaan en Sluijters waren lid van deze kunstenaarsverenigingen.<sup>102</sup> In 1910 werd Gestel gevraagd voor het lidmaatschap van de nieuw opgerichte kunstenaarsvereniging de Moderne Kunstkring. In Nederland waren de nieuwste ontwikkelingen die als 'ultra-modern' golden, vooral te volgen via tentoonstellingen van de Moderne Kunstkring.<sup>103</sup> Deze tentoonstellingen werden voor Gestel een platform waar hij zijn modernistische werk kon exposeren. In Parijs waren de laatste ontwikkelingen op kunstgebied te zien in ondermeer de Salon d'Automne en de Salon des Indépendants, waar de kubisten vanaf 1911 hun werk tentoonstelden. Er was in Nederland ook invloed vanuit Duitsland te zien, bijvoorbeeld in de door Herwarth Walden van Galerie Der Sturm georganiseerde tentoonstelling van werken van Frans Marc en Wassily Kandinsky bij kunsthandel D'Audretsch in Den Haag in 1913.<sup>104</sup> Er bestond in die jaren een levendige uitwisseling van avant-garde-kunst waaraan door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog abrupt een einde zou komen.

---

<sup>99</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>100</sup> Gestel, *Cahier B.* p. 43.

<sup>101</sup> Jan Jaap Hey, e.a., *150 jaar Arti et Amicitiae 1839-1989* (Amsterdam 1989) p. 42.

<sup>102</sup> Jonkman en De Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, p. 55.

<sup>103</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>104</sup> A.B. Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914* (Utrecht 1987) p. 119.

### 2.2.1 *Arti et Amicitiae*

De Amsterdamse kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae* (vanaf nu *Arti* genoemd) is opgericht in 1839. De vereniging was en is nog steeds gehuisvest in een pand op de hoek van het Rokin en het Spui. Oprichters waren onder andere M.G. Tétar van Elven en J.W. Pieneman.<sup>105</sup> De oprichters stond een driedelig doel voor ogen: bevordering van de kunsten, verbetering van de sociale en economische positie van kunstenaars en verbroedering van kunstenaars. Gestel en Sluijters brachten deze verbroedering in praktijk doordat ze in hun samenwerking elkaar inspireerde en stimuleerde en bovenal vrienden waren.

Naast tentoonstellingen organiseerde *Arti* voor haar leden avonden over kunstbeschouwing afgewisseld met lezingen over kunst. Kunstenaars, verzamelaars en kunstliefhebbers lieten op dergelijke avonden tekeningen en prenten ter bespreking circuleren. *Arti* was een conservatieve vereniging met een jury die bleef vasthouden aan de academische principes van ondermeer idealisering en harmonie. De kunstcriticus, verzamelaar en autodidactische schilder Conrad Kickert berichtte vanaf 1908 tot 1911 over kunst in het Vlaams-Nederlandse tijdschrift *Onze Kunst*. Over *Arti* schreef hij: '[In] *Arti* walmt het soms duf, op Lucas waait [...] de wind uit den zonnigen kant'.<sup>106</sup> *Arti* was niet het juiste forum voor het werk van jonge progressieve kunstenaars. In 1912 werd *Arti* zelfs een uitgesproken tegenstander van het modernisme toen de standpunten zich verscherpten. Zo werd het blad *De Kunst*, waarin over moderne kunst werd geschreven, van de leestafel geweerd.<sup>107</sup> Ondanks de conservatieve status van *Arti* zijn vernieuwende kunstenaars voor kortere of langere tijd lid geweest. Gestel, Breitner, Mondriaan en Sluijters waren lid en hebben er regelmatig geëxposeerd.

### 2.2.2 *Sint Lucas*

De kunstenaarsvereniging *Sint Lucas* was in 1882 opgericht door een groepje studenten van de Rijksacademie (tegenwoordig Rijksakademie) onder wie Jan Toorop en Willem Witsen. Ze deden dit uit onvrede met het beleid van *Arti*, die ze de kunstenaarsvereniging van de gevestigde orde vonden. Aanvankelijk organiseerde de vereniging avonden waar debatten over kunst centraal stonden, maar vanaf 1890 hield de vereniging een jaarlijkse ledententoonstelling. Vanaf 1900 vonden deze tentoonstellingen plaats in het Stedelijk Museum Amsterdam. Een gunstige omstandigheid was dat hier in ruime mate zalen beschikbaar waren, waar een groot publiek kon kennismaken met moderne kunst. Net als *Arti* had *Sint Lucas* een jury die bepaalde welke werken wel en niet werden toegelaten op een expositie.

<sup>105</sup> [www.GemeenteAmsterdam.nl](http://www.GemeenteAmsterdam.nl), *Arti et Amicitiae*.

<sup>106</sup> Conrad Kickert, 'Sint Lucas Tentoonstelling 1908', *Onze Kunst*, p. 329.

<sup>107</sup> Loosjes-Terpstra, *Moderne Kunst*, p. 114.

Anders dan Arti stond Sint Lucas vanaf 1906 meer open voor vernieuwing en de vereniging kreeg hierdoor een andere status. Zo toonde de vereniging op haar tentoonstellingen van 1907, 1908 en 1909 modern luministisch werk van ondermeer Toorop, Mondriaan, Sluijters en Gestel. Rond 1910 veranderde deze situatie omdat de jury van dat jaar veel aandacht schonk aan de volgers van de Haagse school, vooral Larense schilders, tot grote ergernis van de moderne schilders. Binnen Sint Lucas ontstond daardoor in 1912 een machtsstrijd tussen de behoudende leden, die veelvuldig gebruikmaakten van grijs en bruin (de bruinen) en de moderne leden, die hun schilderijen in lichte blauw- of groenachtige kleuren uitvoerden (de blauwen).<sup>108</sup> Een aantal vooraanstaande moderne kunstenaars, onder wie Gestel en Sluijters, zegde hun lidmaatschap van Sint Lucas op. Als reactie gingen Gestel en Sluijters exposeren bij de kunstenaarsvereniging De Onafhankelijken.<sup>109</sup> Deze vereniging was opgericht in 1912, naar het voorbeeld van de Parijse Indépendants. De leden verzetten zich tegen gevestigde denkbeelden in de kunst en streefden naar vrijheid in werken en exposeren. Gestel was geen lid van De Onafhankelijken maar hij kon toch zijn kubistische werk exposeren op de tentoonstelling van 1913.<sup>110</sup>

### 2.2.3 *De Moderne Kunstkring*

In 1910 werd de Moderne Kunstkring opgericht door Kickert, Mondriaan en Sluijters. Toorop werd gevraagd voor het voorzitterschap en Kickert werd secretaris. Het feit dat Gestel gevraagd werd lid te worden, toont aan dat hij toen gerekend werd tot de belangrijke modernisten.<sup>111</sup> Het doel van de Moderne Kunstkring was een nationale en internationale moderne herfsttentoonstelling te organiseren, zoals de Salon d'Automne in Parijs. De vereniging wilde de moderne kunst ontwikkelen en was uitsluitend bestemd voor vooruitstrevende kunstenaars.<sup>112</sup> Door de oprichting van de Moderne Kunstkring was Sint Lucas niet meer de enige vereniging waar moderne kunst werd getoond. Kickert was de drijvende kracht achter spraakmakende tentoonstellingen in 1911, 1912 en 1913. Hierin vond de Nederlandse moderne kunst aansluiting bij de internationale avant-garde.<sup>113</sup> Gestel beleefde zijn doorbraak als modernist op de eerste tentoonstelling van de Moderne Kunstkring. Hij kreeg op alle drie tentoonstellingen een unieke kans zich als modernist te profileren.<sup>114</sup> De tentoonstelling van 1913 was het laatste succes van de Moderne Kunstkring.

<sup>108</sup> Kees van der Geer, *Gerrit van Blaaderen* (Zwolle 2016) p. 62-63.

<sup>109</sup> Loosjes-Terpstra, *Moderne Kunst in Nederland*, p. 117.

<sup>110</sup> Caroline Roodenburg-Schadd en Anne Van Lienden, *Gestel 1881-1941* (Bussum 2015) p. 90.

<sup>111</sup> A.B. Loosjes-Terpstra, *Leo Gestel als modernist* (Utrecht 1983) p. 11.

<sup>112</sup> Hans Janssen, *Mondriaan in Amsterdam 1892-1912* (Bussum/Amsterdam 2013) p. 112.

<sup>113</sup> J. de Vries en Marijke de Groot, *Van Sintels vuurwerk maken. Kunstkritiek en moderne kunst 1905-1925* (Rotterdam 2015) p. 272.

<sup>114</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel*, p. 53.

## 2.3 Tentoonstellingen en kritieken

### 2.3.1 *De rol van de kunstkritiek*

De mate van succes van een kunstenaar werd voor een deel bepaald door deelname aan belangrijke exposities. Door deze tentoonstellingen werd de moderne kunst geïntroduceerd bij het grote publiek. Daarnaast was de aandacht die kunstcritici schonken aan het getoonde werk in krantenartikelen en publicaties in tijdschriften van belang voor de reputatie van de kunstenaar. De kunstcriticus had de taak de moderne kunst te interpreteren, te beoordelen en het publiek te informeren. De moderne kunst was ook nieuw voor de kunstcritici. Ze moesten nieuwe woorden vinden en elke criticus deed dit vanuit zijn eigen achtergrond, opvattingen en betrokkenheid. Zo waren er felle tegenstanders (C.L. Dake en C. Veth) van de moderne kunststromingen uit de conservatieve hoek. Daarnaast waren er progressieve voorstanders (Kasper Niehaus, J. Slagter en W. Steenhoff) die open stonden voor vernieuwingen. Deze critici wilden een bemiddelende rol spelen, waardoor begrip zou ontstaan bij het publiek en een bereidheid te zoeken naar de 'bedoeling' achter de kunstwerken.<sup>115</sup> Een derde categorie critici (W.J. de Gruyter, A. Plasschaert en N.H. Wolf) reageerde vaak dubbel op het werk van Gestel, waarbij ze de ene stijlontwikkeling wel konden waarderen en de andere niet. Dit alles bracht een kritisch debat opgang dat van wezenlijk belang was voor het succes van de kunstenaar en dus ook voor Gestel.

### 2.3.2 *Arti en Sint Lucas*

Vanaf 1905, het jaar dat Gestel lid was geworden van Arti en Sint Lucas, exposeerde hij regelmatig op de tentoonstellingen van deze verenigingen.<sup>116</sup> Hij vond in 1905 de tijd rijp om voor het eerst met zijn werk naar buiten te treden en exposeerde bij Arti met het grote decoratief werk *Vrouw met bloemen* (ca. 1904), dat volgens de kunstcriticus en journalist N.H. Wolf 'reeds den fijnzinnigen, vakvaardigen kunstenaar duidde'.<sup>117</sup> Een jaar later werd er in Arti een expositie gehouden ter nagedachtenis van Rembrandts driehonderdste geboortjaar. Gestel exposeerde met een grote tekening die hij de titel *Rembrandt feesten* gaf.<sup>118</sup> De tekening is verloren gegaan, maar de schets die hij voor de tekening maakte (1906, afb. 9), is bewaard gebleven.<sup>119</sup>

<sup>115</sup> Loosjes-Terpstra, *Moderne Kunst in Nederland*, p. 211.

<sup>116</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel*, p. 155.

<sup>117</sup> N.H. Wolf, 'Tentoonstelling Leo Gestel', Kunstzaal Schüller, *De Kunst*, 15-03-1913, nr. 268, p. 369.

<sup>118</sup> Frans Vermeulen, 'Voorrede' in: 'Tentoonstelling van schilderijen en teekeningen van Leo Gestel.' Kunstzaal Schüller en Eisenlöffel, Den Haag 1913. z.p.

<sup>119</sup> M.E.Th. Estourgie-Beijer en E. Heuves, *Leo Gestel. Schilder en tekenaar* (Zwolle 1993) p. 16.





Afb. 9 Leo Gestel, *Schets voor de Rembrandt feesten te Amsterdam*, 1906, o.i inkt/zwart krijt, 47 x 100 cm, Prentenkabinet Universiteit Leiden

Elk jaar organiseerde Arti een verloting en de tekening van Gestel werd door Arti aangekocht voor de verloting van dat jaar.<sup>120</sup> Dit betekende voor Gestel een erkenning van zijn tekentalent, dat al eerder opgemerkt was door collega-kunstenaars. Bij Sint Lucas exposeerde Gestel in 1905 met twee pastels: *De grijze ouderdom* (ca. 1903-1904) en *De gouden jeugd* (ca. 1903-1904, afb. 10).



Afb. 10 Leo Gestel, *De gouden jeugd*, ca. 1903-1904, pastel/potlood, verblijfplaats onbekend

Volgens Wolf onderscheidde zijn werk zich toen nog weinig of niets van andere jonge schilders 'die het métier kennen en die trachten iets persoonlijks te geven.'<sup>121</sup> Gestel zal zich waarschijnlijk in deze kritiek hebben kunnen vinden. Achteraf noemde hij deze twee pastels 'jeugdwerkjes'.<sup>122</sup>

<sup>120</sup> Vermeulen, 'Voorrede', z.p.

<sup>121</sup> Wolf, 'Tentoonstelling Leo Gestel', Kunstzaal Schüller, *De Kunst* 15-03-1913, nr. 268, p. 369.

<sup>122</sup> Gestel, *Cahier B.* p. 23 B.

Hij vermeldde ook 'dat ze later op een expositie, door zijn vader ingericht in de grote voorkamer thuis, werden gekocht door een inwoner uit Woerden.'<sup>123</sup> Gestel werd uitbetaald in '20 gouden tientjes' en dat was zijn eerste 'goede verkoop'.<sup>124</sup> Zijn vader hielp hem dus al in een vroeg stadium zijn werk in kleine kring bekend te maken en te verkopen.

In 1906 kreeg Gestel een stipendium van de Koninklijke Subsidies, die verleend werd aan jonge kunstenaars.<sup>125</sup> Voor welk ingezonden werk hij de toelage kreeg is niet bekend. De namen van de kunstenaars die een toelage kregen, werden gepubliceerd in landelijke dagbladen.<sup>126</sup> De kunstcriticus Frans Vermeulen verwoordde het als volgt: 'Leo Gestel werd gedurende 3 jaren pensionnaire van H.M. de Koningin.'<sup>127</sup> Hierdoor verbeterde zijn (financiële) positie en kon hij zich meer gaan wijden aan de hoofdzaak: het vrij schilderen. Tegelijkertijd was deze toekenning een morele steun, die zijn ontwikkeling stimuleerde.

De tentoonstelling van Sint Lucas in het Stedelijk Museum Amsterdam in 1908 was een bijzondere gebeurtenis. Hier hingen opvallende moderne felgekleurde werken van Mondriaan, Sluijters en Toorop.<sup>128</sup> Hun stijl kreeg al spoedig de naam luminisme.<sup>129</sup> Zowel critici als het publiek moesten wennen aan deze explosies van licht en kleur. Hun werk werd als 'ziekelijk' of 'ultra-modern' bestempeld.<sup>130</sup> Kickert daarentegen zag in deze werken: 'een nieuwe streven naar ander licht, plein air, en andere karakterisatie der stemmingen, naar vrijer, uitbundiger, hartstochtelijker, lichter wijze van weergeven, technisch met ontleding der kleur, snelle, directe toets, karaktervolle lijn.'<sup>131</sup>

Gestel was op deze tentoonstelling vertegenwoordigd met een aantal tekeningen. Voor 1909 was er bij hem nog geen sprake van radicaal modernisme. De overgang van impressionisme, via pointillisme naar luminisme verliep bij hem geleidelijk. Een jaar later was er bij de tentoonstellingen van Sint Lucas in het Stedelijk Museum een apart zaaltje gewijd aan luministische schilderijen. Ook Gestel exposeerde hier met een aantal lichtstudies, zoals *Dag- en lamplichtstudie (meisje aan de piano)* (1908-1909, afb. 11).<sup>132</sup>

---

<sup>123</sup> Gestel, *Cahier B*, p. 23.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel*, p. 24.

<sup>126</sup> Zie ondermeer: *De Tijd: Godsdienstig-staatkundig dagblad*, 20-02-1906 en de *Tilburgsche courant*, 22-02-1906.

<sup>127</sup> Vermeulen, 'Voorrede', z.p.

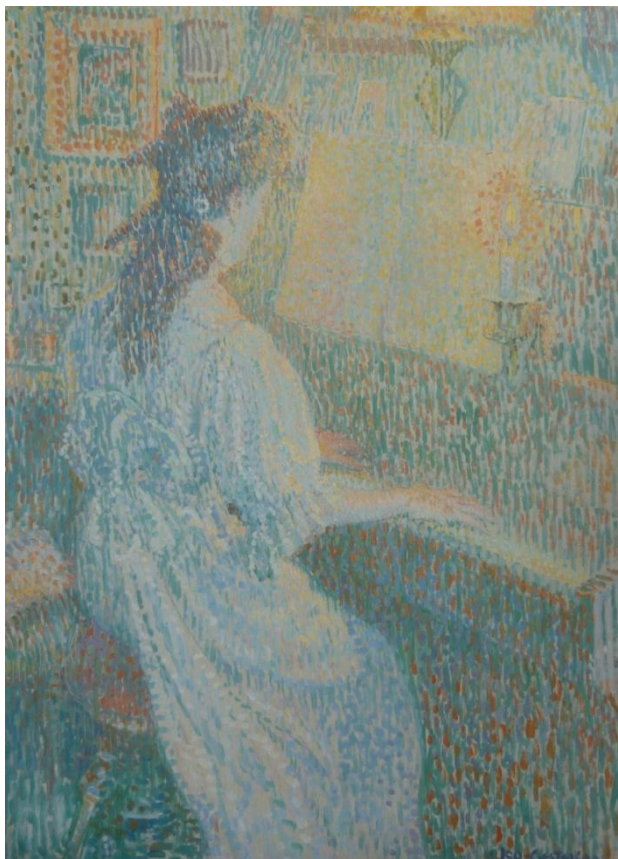
<sup>128</sup> Estourgie-Beijer en Heuves, *Leo Gestel*, p. 17.

<sup>129</sup> Yve-Alain Bois, e.a., *Piet Mondriaan* (Amsterdam 1994) p. 25.

<sup>130</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel*, p. 41.

<sup>131</sup> Conrad Kickert, 'Sint Lucas tentoonstelling'. *Onze Kunst VII* 1908, p. 239-140.

<sup>132</sup> Bois, e.a., *Piet Mondriaan*, p. 24 en 25.



Afb. 11 Leo Gestel, *Dag- en lamplichtstudie (meisje aan de piano)*, 1908-1909, olieverf op doek, 65 x 47 cm, Museum Kröller-Müller, Otterlo

Deze lichtstudies werden in de pers ‘heel verdienstelijk’ genoemd.<sup>133</sup> Zijn werk werd in die tijd echter veel minder besproken dan het werk van Mondriaan en Sluijters. Deze twee kunstenaars waren al vanaf 1907 bekend bij het publiek door veel vooruitstrevend werk te exposeren op diverse tentoonstellingen. Gestel daarentegen was als modernist nog niet zo bekend bij het publiek. Kickert die in deze jaren over het nieuwe in de Nederlandse kunst schreef, noemde in zijn beschouwingen over de eerste jaren van het luminisme nooit zijn naam.<sup>134</sup> Een uitzondering is Wolf, die al voor de oprichting van het weekblad *De Kunst* in 1909, aandacht besteedde aan Gestels werk. Wolf beoogde onpartijdig verslag te doen van alle kunstmanifestaties in de hoofdstad. De hoofdredacteur van *De Kunst* wilde in onpartijdige en onafhankelijke artikelen, zonder kunstvooroordelen, schrijven over Haagse School, kunstnijverheid en luminisme.<sup>135</sup> Wolf was doordrongen van het besef dat kunst een uiting was van de menselijke geest en niet een natuurnabootsing. Hij probeerde in zijn kritieken objectief te zijn.<sup>136</sup> In dit licht gezien, schreef hij in 1909 een open brief in *De Kunst* aan C.L. Dake over de plicht van de criticus tot objectiviteit: ‘Als gij als

<sup>133</sup> Anoniem, ‘Sint Lucas’, *Het Nieuws van den Dag*, 12 april 1909 en Wolf, *De Kunst*, 8 mei 1909.

<sup>134</sup> Loosjes-Terpstra, *Moderne Kunst in Nederland*, p. 89-90.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>136</sup> Loosjes-Terpstra, *Moderne Kunst in Nederland*, p. 107, noot 1.

criticus optreedt dient gij te denken aan het standpunt van den kunstenaar, en dan te vragen: is het een goed werk?’<sup>137</sup> Het is niet bekend of Dake, die hoogleraar was aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam, heeft gereageerd op deze open brief. Hij was oerconservatief en fel gekant tegen modernistische stromingen als luminisme, futurisme en kubisme. Ook Gestel moest het meerdere malen ontgelden. Dake zocht het debat in levendige, vaak geestige maar soms ook venijnige kritieken.<sup>138</sup>

De Sint Lucas-tentoonstelling van 1910 was een belangrijke gebeurtenis voor moderne kunstenaars. Deze tentoonstelling werd in de pers aangeduid als ‘een gebeurtenis in de kunstwereld’.<sup>139</sup> Gestel werd voor het eerst onder de nieuwlichters geschaard. Het is opmerkelijk dat Wolf die zich eerder positief had uitgelaten over Gestels werk, nu veel minder positief was. Het schilderij *Nevelzon* (1910, afb.12), dat op de tentoonstelling werd geëxposeerd, vond hij ‘onzinnig met zijn als een stuk vuurwerk draaiende zon’.<sup>140</sup> Alleen het met diepte weergegeven landschap kon hij wel waarderen.<sup>141</sup>



Afb. 12 Leo Gestel, *Nevelzon* (detail), 1910, olieverf op doek, 73 x 106 cm, particuliere collectie

Het schilderij werd gekocht door een anonieme koper. Gestel was verguld toen bleek dat zijn vader het schilderij ‘stilletjes’ had gekocht en het bij hem thuis in de

<sup>137</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>138</sup> De Vries en De Groot, *Van Sintels vuurwerk maken*, p. 265.

<sup>139</sup> Jonkman en De Raad, *Mondriaan, Breitner, Sluiter e.a.*, p. 76.

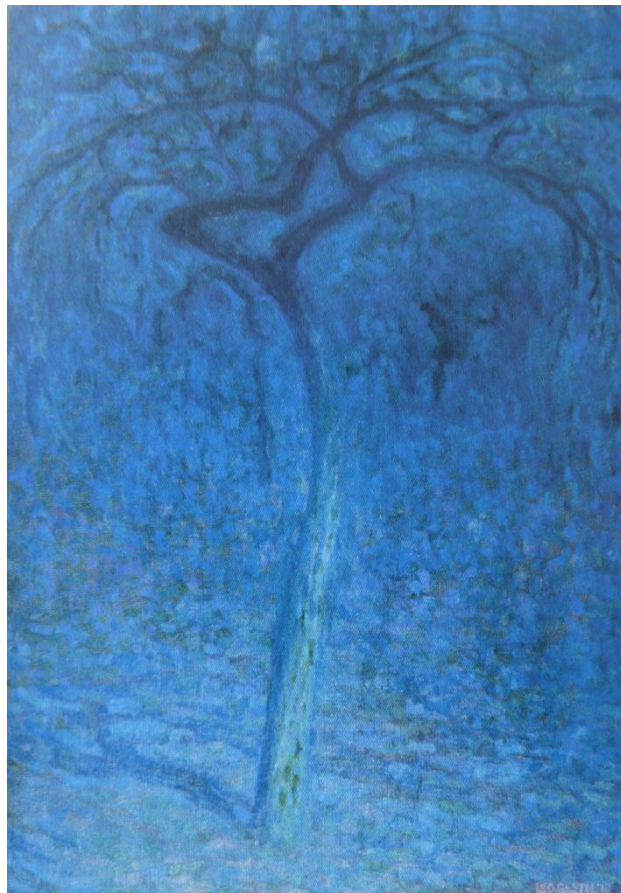
<sup>140</sup> Wolf, ‘Sint Lucas’, *De Kunst*, 14 mei 1910, z.p.

<sup>141</sup> Ibidem.



woonkamer hing.<sup>142</sup> Het is niet bekend of zijn vader op de hoogte was van de negatieve kritiek, maar met deze aankoop steunde hij zijn zoon moreel en financieel.

Gestel ontwikkelde zijn eigen modernisme, dat bleek goed op de voorjaartentoonstelling van Sint Lucas in 1911. Hier exposeerde hij met het schilderij *Boom in maanlicht (Blauwe Boom)* (afb. 13). Dit werk kon Wolfs goedkeuring helemaal niet wegdragen. Hij zag er 'geen maanlicht in, zelfs helemaal geen licht' en vond dit werk 'onbegrijpelijk'.<sup>143</sup> Het is opmerkelijk dat Wolf, die eerder open stond voor veranderingen in de kunst en deze probeerde te begrijpen, nu een bijna 'Dakiaans' oordeel velde.



Afb. 13 Leo Gestel, *Boom in maanlicht (Blauwe boom)*, 1910, olieverf op doek, 72 x 48 cm, particuliere collectie

De kunstcriticus Gio (Giovanni), pseudoniem van Jan Kalff, kunstredacteur toneel- en kunstkritieken van het *Algemeen Handelsblad* besprak ook *Boom in maanlicht (Blauwe boom)*.<sup>144</sup>

<sup>142</sup> Gestel, *Cahier B*, p. 39.

<sup>143</sup> Wolf, 'Sint Lucas', *De Kunst*, 20 mei 1911, z.p.

<sup>144</sup> De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 17.

Hij schreef:

[...]Ook in den *Boom met Maanlicht*, hoe blauw ook, gaat men wel iets zien, in het licht op de stam eerst, dan in den schaduw op de grond en er komt wel iets van stemming in het stuk.<sup>145</sup>

Gio toonde in zijn kritiek begrip en hij instrueerde als het ware het publiek hoe het moest kijken.

De kunstcriticus Willem Steenhoff, vanaf 1905 werkzaam als onderdirecteur van het Rijksmuseum, probeerde zich in zijn kritiek zo open mogelijk op te stellen tegenover het luminisme. Hij wilde door zorgvuldig waarnemen en analyseren, begrijpen wat er gebeurde en waarom.<sup>146</sup> Naar aanleiding van Gestels werk op deze tentoonstelling, plaatste hij toch een kritische kanttekening:

[...] Hij heeft beslist zijn standpunt ingenomen; hij heeft de nieuwe middelen van het *métier* vast naar zijn hand gezet. Maar zijn handeling doet wel al te kennelijk zijn een gevonden formule, waarvan niet meer wordt afgeweken. En als gevolg van die gelijkmatigheid in methode, wordt alles te veel van gelijke waarde en de kleur wat dik. Zijn werk krijgt daardoor soms een wat illustratief karakter, - hoewel niet zo bedoeld, en de krachtigheid van opzet en uitvoering van wat groven aard. Het treffende in zijn landschap-beeldingen is een ruimheid van conceptie en een zekere strakke breedheid in het uitzetten van het lijnverloop. Er is een forsche zwaai in.<sup>147</sup>

Wat de betekenis was van de (negatieve) kritieken voor Gestels reputatie op dat moment, is moeilijk te meten. Het was een algemene tendens van conservatieve critici het modernisme neer te sabelen. Daartegenover stonden ook progressieve reacties van welwillende en opstaande critici. Het kritisch debat dat gevoerd werd over modernistische kunst, leidde vooralsnog niet tot consensus. Uit zijn egodocumenten blijkt hoe Gestel de kritieken op zijn werk nauwlettende volgde. Hij hield precies bij wie er over hem schreef en bewaarde alle knipsels van krantenartikelen over tentoonstellingen waaraan hij meedeed. Uit zijn notities blijkt niet dat Gestel in debat is gegaan met critici die (negatief) over hem schreven. Wel heeft Gestel in zijn *Bloc-Notes* zowel positieve als negatieve kritiek geuit op een aantal critici. Over Wolf, die toch meerdere malen forse kritiek leverde op zijn werk, heeft hij niets geschreven.

<sup>145</sup> Gio (Jan Kalff), 'Sint Lucas', *Algemeen Handelsblad*, 7 mei 1911.

<sup>146</sup> De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 18.

<sup>147</sup> W. Steenhoff, 'Lucas Tentoonstelling 1910', in: De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 101.

### 2.3.3 *Pictura en de Moderne Kunstkring*

Gestels ontwikkeling bleek pas goed op een grote tentoonstelling bij de Amsterdamse studentensociëteit Pictura in de zomer van 1911. Hier kon het publiek kennismaken met zijn moderne werk. Hij exposeerde met vijftig schilderijen, studies en tekeningen uit verschillende periodes. Behalve Gestel exposeerden ondermeer Sluijters, Van der Hem en Weijland op deze tentoonstelling. In tegenstelling tot Sint Lucas en Arti, was Pictura een juryvrije vereniging. Hierdoor waren kunstenaars vrijer in hun doen en laten.<sup>148</sup>

Wolf, die zich bij de voorjaartentoonstelling van Sint Lucas dat jaar zeer kritisch had uitgelaten, kwam nu met lovende woorden. Hij schreef:

Gestel toont zich op deze tentoonstelling een talentvol kunstenaar, wien, zoo voortgaande en steeds verder studeerend, een mooie toekomst en een eervolle plaats onder onze Amsterdamsche schilders is weggelegd. Het werk moet vaak gezien worden omdat men dan gaat voelen wat de kunstenaar bedoelt 'het innerlijk-geestelijke der dingen, méér dan het gewoon-outerlijke zoals iedereen dat ziet.'<sup>149</sup>

Met deze kritiek lijkt Wolf weer terug te zijn bij zijn eerder ingenomen standpunt, namelijk dat kunst een uiting was van de menselijke geest en niet een natuurnabootsing.

De eerste tentoonstelling van de Moderne Kunstkring werd gehouden in oktober 1911 in het Stedelijk Museum Amsterdam. Het was een internationale tentoonstelling, die door Kickert werd georganiseerd vanuit Parijs. Deze expositie telde honderdzesenzestig werken, waarvan drieënnegentig van buitenlandse schilders met naast werken van Cézanne ondermeer werken van Picasso, Le Fauconnier en Bracque. Nederlandse schilders waren onder anderen Mondriaan, Sluijters, Toorop, Kees van Dongen en Gestel.<sup>150</sup> De laatste was vertegenwoordigd met meerdere werken, waaronder *Vrouw met perzik* (1911, afb. 7) en *Vrouw met sigaret* (1911). Gestel noemde de tentoonstelling 'een heele gebeurtenis en een belangrijke gebeurtenis, waarvan Kickert de ziel was.'<sup>151</sup> Volgens Klomp liet zich toen 'een nieuw geluid in het openbare kunstleven horen.'<sup>152</sup>

<sup>148</sup> Estourgie-Beijer en Heuves, *Leo Gestel*, p. 29.

<sup>149</sup> Wolf, 'Pictura-tentoonstelling', *De Kunst*, 29-07-1911.

<sup>150</sup> Van der Geer, *Gerrit Willem van Blaaderen*, p. 56.

<sup>151</sup> Gestel, *Cahier B*, p. 42.

<sup>152</sup> Klomp, *In en om de Bergensche School*, p. 33.

Bij sommige critici daarentegen was er weerstand, maar over het algemeen stonden ze welwillend tegenover het getoonde modernisme.<sup>153</sup> De criticus Steenhoff vroeg vooral om begrip:

Wat hier getoond wordt [...] is wel van aard om de meeningen in Holland over het wezen en de eischen der schilderkunst tot in de grondvesten te schokken. Deze beroering in het kunstleven [...] zet aan, dwingt zelfs tot nadenken, tot begripsverhelderd overdenken.<sup>154</sup>

Gestel heeft zich in zijn *Bloc-Notes* uit de jaren twintig positief uitgelaten over Steenhoff. Hij vond hem een groot en bescheiden criticus.<sup>155</sup>

Op deze tentoonstelling ging de aandacht in eerste instantie niet zozeer uit naar de internationale bijdragen van de Parijse avant-garde-kunstenaars. Wat het meeste opzien baarde was de verwijdering van twee naakten van Gestel, namelijk *Liggend Naakt* (1910, afb.14) en *Zittend Naakt (Salomé)* (1911), en twee naakten van Sluijters, *Staan naakt tegen geel fond* (1911) en *Liggend naakt met zwarte kousen* (1911). Al voor de opening werden deze schilderijen in opdracht van de burgemeester verwijderd door Baard, de conservator van het Stedelijk, omdat ze onzedelijk zouden zijn.<sup>156</sup> Het waren niet de eerste werken die geweigerd werden op een tentoonstelling. Eerder dat jaar, werden er drie werken van Kees van Dongen op de Sint Lucas- tentoonstelling verwijderd 'wegens onzedelijkheid der voorstelling', maar daar werd nauwelijks aandacht aan besteed.<sup>157</sup> Dit keer werd het een rel die breed uitgemeten werd in de pers. Wolf was verontwaardigd over het besluit om de naakten voor de tentoonstelling te weigeren. Hij schreef over de naakten van Gestel:

De liggende naaktfiguur, in gedivisioneerde kleuren geschilderd, is waarlijk, ook volgens conservatieven, zeer decent. Het geeft een gevoel van rust aan den beschouwer, en tevens iets van jeugd, van blijheid; in geen geval doet het aanstootelijk aan (afb. 14). Daarentegen is dat andere schilderij op het kantje van pervers, zonder daarom gemeen te zijn (afb. 15).

<sup>153</sup> De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 143.

<sup>154</sup> W. Steenhoff, 'Tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in Het Stedelijk Museum', *De Groene Amsterdammer*, 08-10-1911.

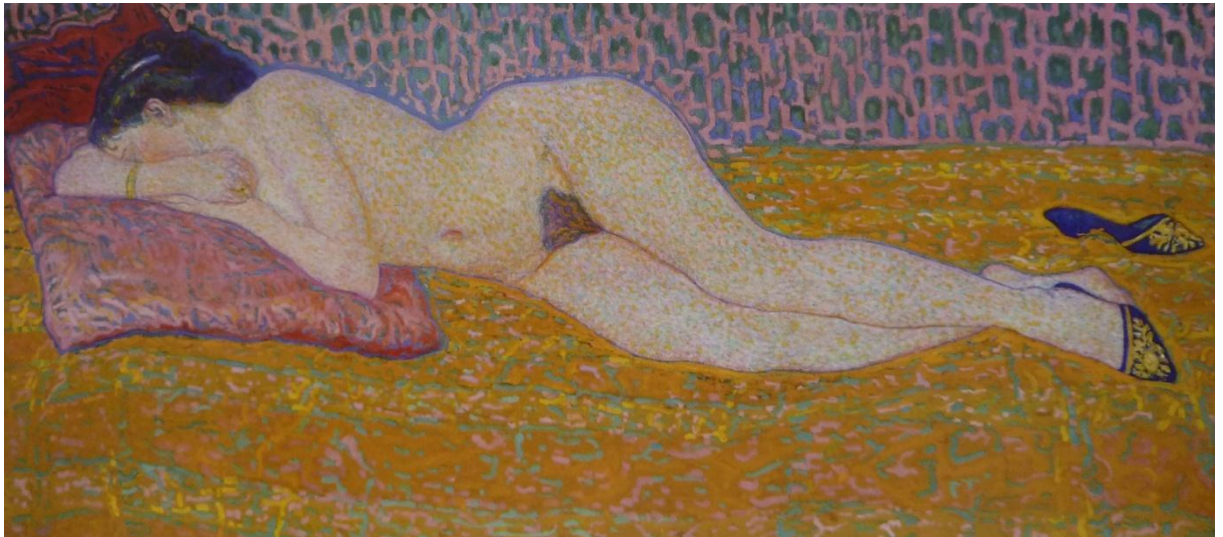
<sup>155</sup> Gestel, *Bloc-Notes*, p. 25.

<sup>156</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel*, p. 61-62.

<sup>157</sup> Bois, e.a., *Mondriaan*, p. 27.



Ik schreef reeds vroeger; het doet aan als de zwoele muziek van een 'salome' van Richard Strauss. Satanisch zijn die felle groote ogen, die gloeiende roode lippen in dat warm-blauwe lichaam, dat aan het rood iets heftig tintelends geeft. Wie in dát schilderij iets zinnenprikkelends wil zien, kan gelijk hebben, maar tusschen willen en moeten ligt nog een hemelsbreede weg.<sup>158</sup>



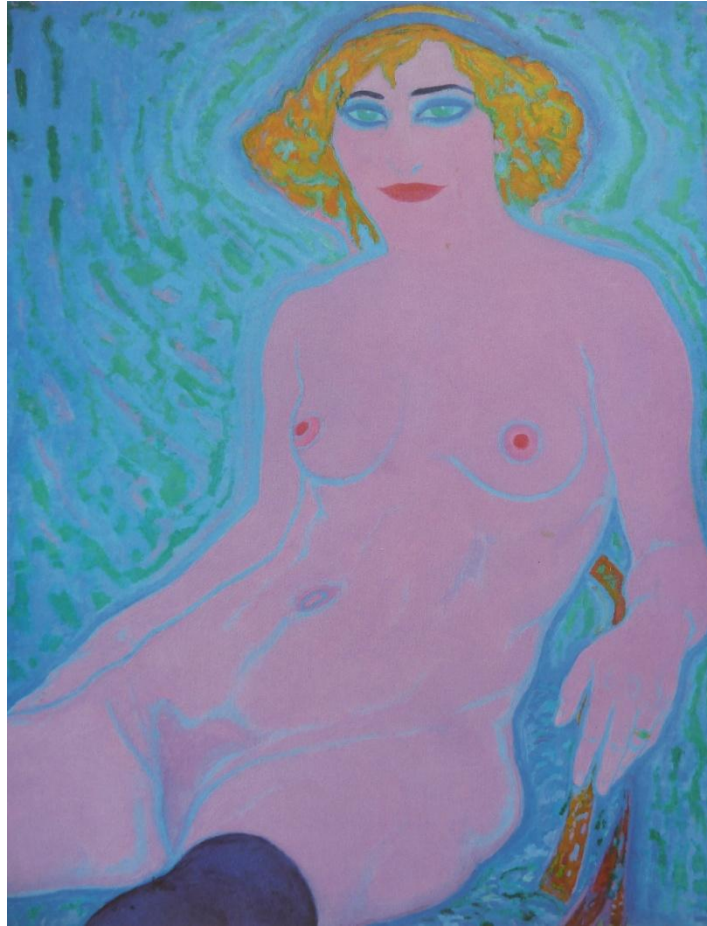
Afb. 14 Leo Gestel, *Liggend naakt*, 1910, olieverf op doek, 95 x 201 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

Zelfs in Nederlands-Indië werd erover bericht. *De Sumatra Post* kopte: 'De preutsche Burgemeester en de vier uitgekleele juffers' en de recensent Omega schreef:

[...] Deze schilderijen geven voorstelling van vrouwen daaraan tenminste is geen twijfel - in houdingen die alles behalve salonfähig kunnen worden genoemd. Deze dames zijn geschilderd in zeer felle kleuren alsof ze in verschillende tonnen met verf zijn gedompeld en toen op canapé's en sofa's te drogen werden gelegd. Onder de schilders van de hyper-moderne soort heerscht groote verontwaardiging en ze staan gereed om heftig te protesteeren tegen den Burgemeester die zich als oppersten recensent heeft opgeworpen alhoewel hij er volgens hen geen aasje begrip van heeft. Intusschen maakt het geval weer groote reclame en daarmee kunnen ze zich troosten.<sup>159</sup>

<sup>158</sup> Wolf, 'De moderneren in het Stedelijk Museum', *De Kunst* IV, 28, okt. 1911, p. 51.

<sup>159</sup> Omega. (J.F.L. de Balbian Verster) *De Sumatra Post*, 4.11.1911.



Afb. 15 Leo Gestel, *Zittend naakt (Salomé)*, 1911, olieverf op doek, 90 x 63 cm, particuliere collectie

Dit voorval en de reacties erop vestigden alleen maar extra aandacht op het werk van de twee modernistische kunstenaars. De verzamelaar Esser kocht al tijdens de tentoonstelling Gestels *Zittend Naakt (Salomé)* (1911, afb. 15) en *Staan naakt tegen geel fond* (1911) van Sluijters.<sup>160</sup> Jaren later schreef Gestel over zijn naakten: 'Als ik ze nu aanzie -één althans heb ik nog- dan sta ik verbaasd van de wijziging die het standpunt zedelijk of onzedelijk heeft ondergaan'.<sup>161</sup> Het schilderij *Liggend Naakt* (1910, afb. 14) is altijd in het bezit van Gestel gebleven.<sup>162</sup>

Ook C. Veth, vanaf 1910 kunstcriticus van *De Telegraaf*, besteedde aandacht aan de eerste tentoonstelling van de Moderne Kunstkring. Zowel Gestel, Sluijters als Mondriaan werden door hem kritisch beoordeeld:

[...] Voor een paar jaar werkten de veel belovende schilders, die Gestel, Sluijters en Mondriaan heeten, nog heel anders; wat zij maakten was verdienstelijk, maar trok geen bijzonder aandacht. Toen onbevredigd, ook innerlijk, waren ze een maar al te willige prooi voor het monster dat met een mooi woord methode, met een leelijk manier heet.

<sup>160</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel*, p. 67.

<sup>161</sup> Gestel, *Cahier B*, p. 41 en Van der Pluym, *Leo Gestel*, p. 17.

<sup>162</sup> *Liggend Naakt* is niet door Esser gekocht, zoals door sommige onderzoekers is beweerd.

Zoo zal dan Gestel nu nooit meer vergeten, een dikke lijn om iedere appel te trekken, dien hij schildert, die zelfde acuratesse blijft hem bij als zijn sujet een vrouwenoog of mond is. [...] Is Gestel met zin voor het stijlvol luxieuze bedacht [...].<sup>163</sup>

Deze kritiek is enigszins sarcastisch van toon en laat zien dat Veth geen voorstander was van moderne kunststromingen.<sup>164</sup> Gestel noemde Veth in zijn *Bloc-Notes*: 'een petit bourgeois in de kunstkritiek.'<sup>165</sup>

Het naaktincident op de tentoonstelling van De Moderne Kunstkring in 1911 weerhield Gestel er niet van om het jaar daarop te exposeren op de voorjaartentoonstelling van het conservatieve Arti. Hij ontving de Willink van Collen-prijs voor twee pasteltekeningen: *Op bezoek* (1912, afb. 16) en *Meisje in het zwart* (1910).<sup>166</sup> Een jaar eerder had Mondriaan deze prijs ontvangen. Door de toekenning van de Willink van Collen-prijs groeide Gestels reputatie.



Afb. 16 Leo Gestel, *Op bezoek*, 1912 pastel op papier, 102 x 130 cm, collectie Nardinc

De uitreiking vond plaats tijdens de tentoonstelling in maart 1912 door het bestuur van Arti. Volgens Wolf 'vielen beide pasteltekeningen op door hun sierlijkheid van

<sup>163</sup> Cornelis Veth, 'De Internationale tentoonstelling van den Modernen Kunstkring 1911', in: De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, citaat p. 122-123.

<sup>164</sup> De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 279.

<sup>165</sup> Gestel, *Bloc-Notes*, p. 21.

<sup>166</sup> De kunstschilder W.F. Willink van Collen (1847-1878) had bepaald dat na zijn dood bij Arti et Amicitiae een Fonds werd opgericht om jonge kunstenaars te ondersteunen.

compositie en hun knappe stofuitdrukking.<sup>167</sup> Naderhand schreef Wolf: 'Gestel werkte toen, vooral in pastel, met sterk blauw en zwoelig paars. Door de kleur hadden die teekeningen iets 'pervers', wat door de compositie soms werd onderstreept [...].'<sup>168</sup> Het is opmerkelijk dat Wolf terugkomend op de eerdere positieve bespreking van deze pasteltekeningen het woordje pervers gebruikte. Ook in zijn recensie van *Zittend Naakt (Salomé)* (1911) had hij het woordje gebruikt, maar dat lag meer voor de hand. De jury van het conservatieve Arti die de prijs toegekend had, zal in de pasteltekeningen waarschijnlijk geen tekenen van perversiteit hebben gezien.

Gestel liet het luminisme achter zich en ontwikkelde een geheel eigen vorm van kubisme, zowel in landschappen als portretten en bloemstukken. Hij zocht net als Mondriaan en Sluijters naar verinnerlijking en verdieping (vergeestelijking).<sup>169</sup> In het najaar van 1912 werd de tweede spraakmakende tentoonstelling van de Moderne Kunstkring gehouden in het Stedelijk Museum Amsterdam. Gestel exposeerde er met elf werken, waaronder een naakt en twee stilleven, die zoals eerder vermeld, werden aangekocht door Kröller-Müller. Deze tentoonstelling stond in het teken van het kubisme. De tentoonstelling werd gedomineerd door Le Fauconnier, maar er was ook werk van Picasso, Braque en Léger.<sup>170</sup> De Nederlandse bijdrage bestond uit ondermeer werk van Gestel, Schelfhout en Mondriaan.

In tegenstelling tot de welwillende ontvangst van de eerste tentoonstelling van de Moderne Kunstkring, reageerden de critici nu vol onbegrip. De oorzaak hiervan was de prominente aanwezigheid van de kubisten.<sup>171</sup> Veth schreef een 'Open brief aan de Cubisten', waarin hij zich afvroeg wat ze hier in Nederland deden en hij hoopte dat ze weer snel zouden vertrekken.<sup>172</sup> Ook Dake, liet van zich horen in afkeurende en spottende taal. Vooral Le Fauconnier en Mondriaan kregen forse kritiek:

[...] Maar als men zijn werken (Le Fauconnier) ziet....dan deinst men ontzet terug en vraagt zich af, of men hier ook te doen heeft met een van die ongelukkigen uit een 'maison de santé', die oorspronkelijk den argeloozen bezoeker in de waan brengt, dat hij een der doktoren is, maar per slot van rekening een der verpleegden blijkt te zijn.

<sup>167</sup> Wolf, 'Arti-tentoonstelling', *De Kunst*, 9 maart 1912, p. 215.

<sup>168</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel*, p. 55 en noot 88.

<sup>169</sup> Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland*, p. 195.

<sup>170</sup> De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 143.

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> C. Veth, 'Open brief aan de Cubisten', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 22, 1912, p. 491-492.

Hoe men Piet Mondriaan, of zooals hij nu heet, Mondrian moet betitelen, weet geen sterveling. Zijn schilderijen vertoonen grijze plekken, doorsneden van grillige (voor mijn part 'rhythmische') lijnen, maar er is niemand ter wereld, die kan uitmaken wat de schilder ermee bedoelt en hij waarschijnlijk zelf ook niet.<sup>173</sup>

De kritiek van Dake had ook een serieuze ondertoon vanuit didactische overwegingen. De hoogleraar aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten maakte zich zorgen over de beïnvloeding van jonge 'onervaren kunstleerlingen'.<sup>174</sup> Veth deelde met Dake het conservatieve standpunt dat de kubisten het slechte voorbeeld gaven en de jeugd verpestten.<sup>175</sup> Naast de negatieve kritiek sprak Dake zijn waardering uit over het werk van Kees van Dongen. Gestel kwam er dit keer iets beter vanaf:

Het komt mij voor dat Gestel, Sluijters en Kees van Dongen helemaal niet thuis hooren op deze tentoonstelling, omdat zij niets met cub- of futurisme te maken hebben en te goede (vooral coloristische) eigenschappen hebben om die te verliezen door niet te willen afsteken bij de brute ultra's. Want ofschoon ik de naaktfiguur van Leo Gestel om van te griezelen vind, herinner ik mij de aquarel in Arti geëxposeerd, als vol achtbare kwaliteiten.<sup>176</sup>

Kennelijk herinnerde hij zich niet de kritiek die hij eerder dat jaar had geuit en waarin hij het tegenovergestelde beweerde. Hierin schreef hij dat: '[...] de kunstenaar [Gestel] een groot gedeelte van zijn energie vermorst aan de moeite eensklaps cubistisch te worden'.<sup>177</sup>

In 1913 vond de derde belangrijke tentoonstelling van de Moderne Kunstkring plaats in het Stedelijk Museum Amsterdam. Ook Gestel deed mee aan deze tentoonstelling. Net als het jaar ervoor was er een prominente plaats ingeruimd voor het werk van Le Fauconnier. Verder was er ondermeer werk te zien van Kandinsky, Marc, Mondriaan en Sluijters.<sup>178</sup> Het tijdschrift *De Kunst* wijdde een volledig nummer aan de tentoonstelling. Ook Steenhoff schreef een uitvoerige positieve kritiek voor het weekblad *De Amsterdammer*. Gestel was ondermeer vertegenwoordigd met een naakt en een portret van de dichter J.K. Rensburg. Naar aanleiding van de 'voortreffelijke naaktfiguur' schreef Veth:

<sup>173</sup> C.L. Dake, 'De Moderne Kunstkring', *De Telegraaf*, 15 oktober 1912.

<sup>174</sup> De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 143.

<sup>175</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>176</sup> Dake in: De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 150.

<sup>177</sup> Dake, 'Sint Lucas 1912', *De Telegraaf*, 1912, zonder datum.

<sup>178</sup> De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 169.

Dit is over het cubisme heen, de schema's zijn logisch uit de constructie voortgekomen, het organisme wil hier getuigen en werkt mede tot een zekere lineaire expressie; in het kort, dit heeft niets meer te maken met een moedwillig door prisma's bekijken van de natuur. De praktijk heeft de theorie verdreven, en ik geloof dat, als zulke waarachtige schilders als Sluijters, Gestel en Mondriaan en Weyland maar heel veel schilderen en heel weinig praten, er blijde dagen komende zijn.<sup>179</sup>

Deze kritiek van Veth was aanzienlijk milder van toon dan zijn bespreking van de eerste en tweede tentoonstelling van de Moderne Kunstkring. Hij was zelfs redelijk positief, waarschijnlijk omdat hij signaleerde dat de kubistische experimenten, waarvan hij niets moest hebben, alweer aan het wegebden waren.<sup>180</sup>

#### 2.3.4 *Kunsthandel Schüller en Eisenloeffel*

Het jaar 1913 was een belangrijk en productief expositiejaar voor Gestel. Van maart tot april kreeg hij zijn eerste overzichtstentoonstelling bij kunsthandel Schüller en Eisenloeffel in Den Haag. Kunsthandels waren net als kunstverenigingen belangrijk voor kunstenaars, omdat ze daar hun kunstwerken konden tonen en verkopen en zo hun reputatie konden opbouwen. Schüller was een gerenommeerde kunsthandel, die kort tevoren was samengegaan met Eisenloeffel uit Amsterdam. Met deze nieuwe compagnon ging er een nieuwe wind waaien bij Schüller.<sup>181</sup> Zo schreef Gratama: 'Voorheen toonde de kunsthandel uitsluitend de Haagsche School en haar volgers, maar nu deden de Amsterdamsche jongeren hunne intree in de zalen.'<sup>182</sup>

Gestel exposeerde met tachtig olieverfschilderijen en zeventig tekeningen uit de periode 1906-1913. In vier zalen toonde hij werk uit verschillende fases van zijn ontwikkeling. Frans Vermeulen, recensent van *De Kunst* en een voorstander van het nieuwe in de kunst, schreef een 'Voorrede' in de tentoonstellingscatalogus. Hierin schetste hij een beeld van de ontwikkeling in het werk van Gestel en hij zag in hem een 'vertegenwoordiger eener nieuwe kunstenaarsgeneratie.'<sup>183</sup> Op het affiche van de tentoonstelling stond de afbeelding van het schilderij *Dame met hoed in het prieel* (1913, afb. 17) dat werd aangekocht door Piet Boendermaker.

Niet iedereen was zo positief als Vermeulen, in de pers werd verdeeld gereageerd op de tentoongestelde werken. Vooral Gestels kubistische werken werden aangevallen. De criticus Dake had zich hierover al eerder smalend uitgelaten.<sup>184</sup>

<sup>179</sup> De Vries en De Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 172.

<sup>180</sup> Ibidem.

<sup>181</sup> G.D. Gratama, 'Leo Gestel bij Schüller en Eisenloeffel', *Onze Kunst*, XXIV, 1913, p. 32.

<sup>182</sup> Ibidem.

<sup>183</sup> Frans Vermeulen, 'Voorrede', z.p.

<sup>184</sup> Zie: C.L. Dake, 'St. Lucus 1912', *De Telegraaf* 1912, zonder datum.





Afb. 17 Leo Gestel, *Dame met grote hoed in prieel*, 1913, olieverf op doek, 98 x 88,5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem

Naast kritiek op zijn kubistisch werk was er ook kritiek op zijn stijlontwikkeling:

[...] En de verschillende fasen welke zijn talent tot heden vertoonde, kunnen als zoo vele pogingen, als zoeken en tasten, beschouwd worden om zijn eigen weg te vinden. Maar toch lijkt het mij wel eenigszins gevaarlijk dat hij door zijn vaardigheid en een groot assimilatievermogen welke hij blijkt te bezitten, zich zo gemakkelijk en vlug andere uitingswijzen eigen maakt. [...] En dan het Cubisme zijner laatste praestaties. Het schijnt mij toe dat dit ook wat verwaterd is, salonfähig gemaakt, en de uiterste consequenties die zijn voorgangers aandurfd, niet aanvaardend, zich bepaalde den vorm met cirkelbogen en segmenten te begrenzen, een wijze van doen die wel geestig en vlug lijkt op 't eerste gezicht, op den duur echter in herhalingen vervelend wordt.<sup>185</sup>

<sup>185</sup> Anoniem, 'Gestel bij kunsthandel Schüller en Eisenloeffel', *Het Vaderland*, 26 maart 1913.

K.C. Elout, Haags redacteur van het *Handelsblad*, sprak zich daarentegen positief uit over Gestels modernisme:

Het verbazende vermogen van Gestel tot het weergeven van het innerlijk-karakteristieke (waarlijk heel iets anders en diepers dan het uiterlijk typerende) moet elken bezoeker, die toegankelijk is voor het nieuwe, levendig treffen.<sup>186</sup>

Wolf schreef naar aanleiding van Gestels solotentoonstelling een groot artikel in *De Kunst*, waarin hij een biografische schets gaf van de ontwikkeling van Gestel tot dan toe. Dit was de eerste biografische schets die over Gestel geschreven werd. Hij zag Gestel als: 'een figuur, die behoort tot de meest individuele schilders die wij hebben in de schilderkunst' en 'een toonaangevende kunstenaar.'<sup>187</sup> Hij noemde hem: '[...] Een der krachtigste vaandragers der moderne opvattingen in de schilderkunst, en stelde dat: 'Deze tentoonstelling bij Schüller een mijlpaal was op Gestel's weg.'<sup>188</sup> In de voorgaande jaren had Wolf zich zowel positief als negatief uitgelaten over Gestels werk. Het is daarom opvallend dat Wolf in deze lovende beschouwing, geen enkele negatieve kritiek uitte. Gestel was in oktober 1911 officieel medewerker van *De Kunst* geworden. Zijn naam stond vanaf oktober 1911 tot oktober 1913 vermeld op het blad.<sup>189</sup> Deze samenwerking zal zeker een rol gespeeld hebben in Wolfs positieve kijk op zijn werk in dit artikel. Hieruit blijkt hoe belangrijk de relatie criticus en kunstenaar was en dat deze naar gelang de omstandigheden kon veranderen. Gestel was zeer ingenomen met dit artikel en bestelde honderdvijfentwintig exemplaren, die hij wilde gebruiken voor promotiedoeleinden.<sup>190</sup> Dit is een duidelijk bewijs dat hij werkte aan zijn reputatie. Gestel noteerde in zijn *Cahier B* dat hij al tijdens de tentoonstelling veel werk had verkocht.<sup>191</sup> Het lovende artikel van Wolf kan bijgedragen hebben tot het succes van de tentoonstelling. Met deze eerste solotentoonstelling vestigde Gestel zijn reputatie als modernistisch schilder.

### 2.3.5 Deelname aan buitenlandse tentoonstellingen

In 1913 nam Gestel voor het eerst deel aan buitenlandse tentoonstellingen. Hij exposeerde samen met Sluijters, Mondriaan, Schelfhout, Jacoba van Heemskerk en Erich Wichman bij de Erster Deutscher Herbstsalon in Galerie Der Sturm van Herwarth Walden in Berlijn. Dit was een door Walden georganiseerde internationale tentoonstelling van moderne kunst.<sup>192</sup>

<sup>186</sup> K.C. Elout, in: Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland*, p. 212.

<sup>187</sup> Wolf, 'Tentoonstelling Leo Gestel', Kunstzaal Schüller, *De Kunst*, 15-03-1913.

<sup>188</sup> Ibidem.

<sup>189</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel*, p. 63.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> Gestel, *Cahier B*, p. 48.

<sup>192</sup> Loosjes-Terpstra, *Moderne Kunst in Nederland*, p. 119.



Walden, voorvechter van moderne kunst, was naast hoofdredacteur van het door hem in 1910 opgerichte tijdschrift *Der Sturm* eigenaar van de in 1912 geopende galerie Der Sturm. Deze galerie vormde de schakel tussen de Duitse en Nederlandse moderne kunst.<sup>193</sup> Gestel was door Walden persoonlijk uitgenodigd om deel te nemen aan deze tentoonstelling.<sup>194</sup> Hij was vertegenwoordigd met drie schilderijen. De titels *Komposition 1* en *2* en *Porträt* genoemd in de tentoonstellingscatalogus, zijn te weinig expliciet om te weten te komen met welke werken Gestel in Berlijn vertegenwoordigd was.<sup>195</sup> Gestels werk werd niet besproken in Duitse en Nederlandse kritieken.<sup>196</sup> Dit gold ook voor zijn deelname in 1913 aan de groepsexpositie *Gemäldeausstellung Höllandischer Meister* in de Kunstsalon Wolfsberg in Zürich. Dit was een tentoonstelling waaraan Nederlandse kunstenaars, onder wie Gestel en Sluijters, deelnamen. Over de bijdrage van de Nederlandse kunstenaars is niets bekend.<sup>197</sup> De kunstsalon toonde moderne kunst van Duitse, Franse en Zwitserse avant-garde- kunstenaars. De deelname aan deze twee tentoonstellingen bracht Gestel geen internationale erkenning, maar het was een eerste stap in die richting en daarom van belang.

### **Samenvatting**

Leo Gestel moest als jong, aankomende kunstenaar zijn reputatie vanuit het niets opbouwen. Ondanks het wat moeizame begin slaagde hij hierin. Hij omringde zich met vrienden en collega-kunstenaars, die een belangrijke rol speelde in zijn kunstenaarsleven. Gestel werd lid van diverse vooraanstaande kunstenaarsverenigingen. Hierdoor werd hij in de gelegenheid gesteld zijn werk te exposeren en te verkopen. Gestel greep elke mogelijkheid aan om dit te doen. De toekenning van de Subsidie van de Koningin voor drie jaar, gaf hem niet alleen financiële armslag om zich als schilder te ontplooien, maar betekende ook morele steun. De Willink van Collen-prijs, die hem toegekend werd door Arti, was de eerste officiële blijk van erkenning voor zijn tekenwerk. Zowel de subsidie als de prijs hadden invloed op de mate van zijn succes. Hij trok de aandacht van de verzamelaars Esser, Boendermaker, Kröller-Müller en Beffie, die zijn werk gingen verzamelen. Hierdoor kreeg hij de mogelijkheid zich verder ontwikkelen.

In 1913 kreeg Gestel de gelegenheid zijn eerste solotentoonstelling samen te stellen bij de gerenommeerde kunsthandel Schüller en Eisenloeffel in Den Haag. Hierdoor groeide zijn reputatie ook buiten Amsterdam. Naar aanleiding van deze tentoonstelling verscheen de eerste biografische schets van Gestel van de hand van Wolf.

---

<sup>193</sup> LoosjesTerpstra, *Moderne kunst in Nederland*, p. 119.

<sup>194</sup> Ibidem.

<sup>195</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel*, p. 90.

<sup>196</sup> Ibidem, p. 90, noot 121 en 122.

<sup>197</sup> Ibidem, p. 90.

De tentoonstelling en de biografische schets betekenden een geweldige promotie van zijn werk en bevestigde samen met de tentoonstelling zijn reputatie als modernist.

Het model van Bowness, met zijn vier opeenvolgende cirkels van erkenning, kan voor een deel toegepast worden op Gestels weg naar succes in de periode 1905-1913. In de eerste cirkel zijn het de collega's van de jonge kunstenaar, die als eerste nieuw talent signaleren. Gestels exceptionele tekentalent werd al in een vroeg stadium erkend door collega-kunstenaars. Volgens Bowness zijn nieuwe ontwikkelingen in de moderne kunst vaak begonnen in een kunstenaarsgroep. Mondriaan, Sluijters en Gestel behoorden niet tot een kunstenaarsgroep, maar ze waren wel de voortrekkers van een nieuwe kunststroming: het Amsterdam luminisme. Dit leidde tot spraakmakend tentoonstellingen die Gestels succes vergrootte.

In de tweede cirkel van het model is erkenning van de kunstcritici van belang voor het succes van de kunstenaar. Om de aandacht van kunstcritici te krijgen is deelname aan belangrijke tentoonstellingen van belang. Dit aspect is niet expliciet aanwezig in het model van Bowness. Gestel kreeg juist door deelname aan belangrijke tentoonstellingen volop aandacht in de pers. Deze kritieken gaven een wisselende waardering te zien van zijn werk. Ondanks het wisselende karakter van de kritieken kreeg Gestel succes, al was het soms een *succès de scandale*, zoals met zijn naakten.

Volgens Bowness heeft bijna elk groot talent aan het begin van zijn carrière een of twee belangrijke verzamelaars, die door hun vriendschap met andere kunstenaars op dit nieuwe talent zijn gewezen. Deze derde cirkel in het model is niet goed van toepassing op Gestels situatie. Hij kwam weliswaar al in een vroeg stadium in aanraking met Esser en Boendermaker, maar dit waren nog geen (zeker Boendermaker niet) belangrijke verzamelaars. Bovendien werden Esser en Boendermaker niet door andere kunstenaars geattendeerd op het werk van Gestel. Integendeel, het was Esser die Boendermaker attent maakte op het talent van Gestel.

De erkenning en daarmee het succes van Gestel, werd in zekere mate bepaald door de status van zijn verzamelaars. Om status te verkrijgen was het belangrijk hun verzameling onder de aandacht te brengen van het publiek en daarmee de kunstkritiek. In zijn model gaat Bowness niet in op deze voorwaarde voor succes. Esser, Boendermaker en Beffie hielden in deze periode hun collectie voor zichzelf. Kröller-Müller daarentegen exposeerde haar verzameling, waaronder een paar werken van Gestel, in haar eigen museum. Hierdoor werd Gestels werk, ondanks het geringe aantal, zichtbaar gemaakt. Al met al stond het toegankelijk maken van de collecties, uitgezonderd die van Kröller-Müller, nog in de kinderschoenen. Ondanks het gemis aan status van drie van de vier verzamelaars, was hun financiële steun en waardering van essentieel belang voor Gestel.

De vierde en laatste cirkel van het model, erkenning door het brede publiek, was in de onderzochte periode nog niet aan de orde.

In de theorie van Becker, waarin de kunstenaar deel uit maakt van verschillende art worlds, is de invloed van belang van veranderende omstandigheden die zich voordoen in deze art worlds. Naast de persoonlijke art world van de kunstenaar maken ook kunstenaarsverenigingen, verzamelaars en critici deel uit van de verschillende art worlds van een kunstenaar. In de onderzochte periode was er vooral sprake van een uitbreiding van Gestels art worlds. Dit gold voor zijn persoonlijke art world door de vele collegiale contacten en de vriendschappen die hij afsloot, maar ook voor de art world van de verzamelaars die hij aan zich wist te binden en de kunstcritici die zich met zijn werk gingen bemoeien. Dit alles had een positieve invloed op Gestels weg naar succes.

### Hoofdstuk 3

#### Toenemende erkenning. Amsterdam/Bergen (1914-1928)

Gestel hield veel van de natuur en van werken in de openlucht. Al vanaf 1911 verbleef hij in de zomermaanden regelmatig in Bergen. In januari 1914 besloot hij de wintermaanden door te brengen in het zuiden van Europa, om in de openlucht te kunnen werken. De eerste vijf maanden verbleef hij op Mallorca en daarna nog twee maanden op het vasteland. Kort na zijn terugkomst in Amsterdam brak de Eerste Wereldoorlog uit.

Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog had ook voor het neutrale Nederland grote gevolgen.<sup>198</sup> Er kwam een grote vluchtelingenstroom op gang vanuit België naar Nederland, die opgevangen moest worden. Door de oorlog veranderde ook het kunsthistorische klimaat drastisch. Er kwam een abrupt einde aan de levendige uitwisseling van Europese avant-garde kunst, die in het eerste decennium van de twintigste eeuw was ontstaan, ondermeer door tentoonstellingen in Berlijn, Parijs en Amsterdam. Dit had directe gevolgen voor de internationaal georiënteerde kunstenaarsvereniging de Moderne Kunstkring. Sommige kunstenaars weken uit naar Nederland, zoals de Vlamingen Gustave de Smet en Frits Van den Berghe. Andere kunstenaars die in Nederland verbleven, zoals de Franse Henri le Fauconnier, konden niet terug naar hun vaderland. Deze ontwikkelingen drukten een stempel op het kunsthistorisch klimaat in Nederland. Na het einde van de Eerste Wereldoorlog kwam het kunstverkeer weer opgang. Gestel ging deelnemen aan een aantal internationale moderne kunsttentoonstellingen. Tussen 1923 en 1928 woonde en werkte Gestel voor langere tijd in het buitenland (Duitsland, Italië en Vlaanderen). Deze periode was van invloed op de verdere ontwikkeling van zijn kunstenaarschap.

In dit hoofdstuk wordt gekeken hoe de waardering van Gestels werk verliep in de periode 1914-1928. Dit verloop wordt getoetst aan het theoretisch model van Bowness en aan de theorie van de *art worlds* van Becker. Allereerst wordt onderzocht in hoeverre de vier verzamelaars uit hoofdstuk 2 in deze periode een rol hebben gespeeld in het zichtbaar maken van Gestels werk. Bovendien wordt ruim aandacht besteed aan het beleid van conservator Baard van het Stedelijk Museum Amsterdam inzake bruiklenen en schenkingen van Boendermaker, omdat deze bruiklenen onderwerp werden van een kritisch debat. Vervolgens wordt stilgestaan bij de oprichting van de nieuwe kunstenaarsvereniging de Hollandsche Kunstenaarskring en de opheffing van de Moderne Kunstenaarskring. Voorts wordt het verloop van Gestels deelname aan tentoonstellingen, de kritieken hierop en de ontwikkelingen in zijn carrière onderzocht. Hierbij wordt ondermeer uitgebreid ingegaan op een opmerkelijk intermezzo in Gestels carrière dat de naam *De vlucht uit België* kreeg. Dit intermezzo heeft een grote rol gespeeld in het discours van de

---

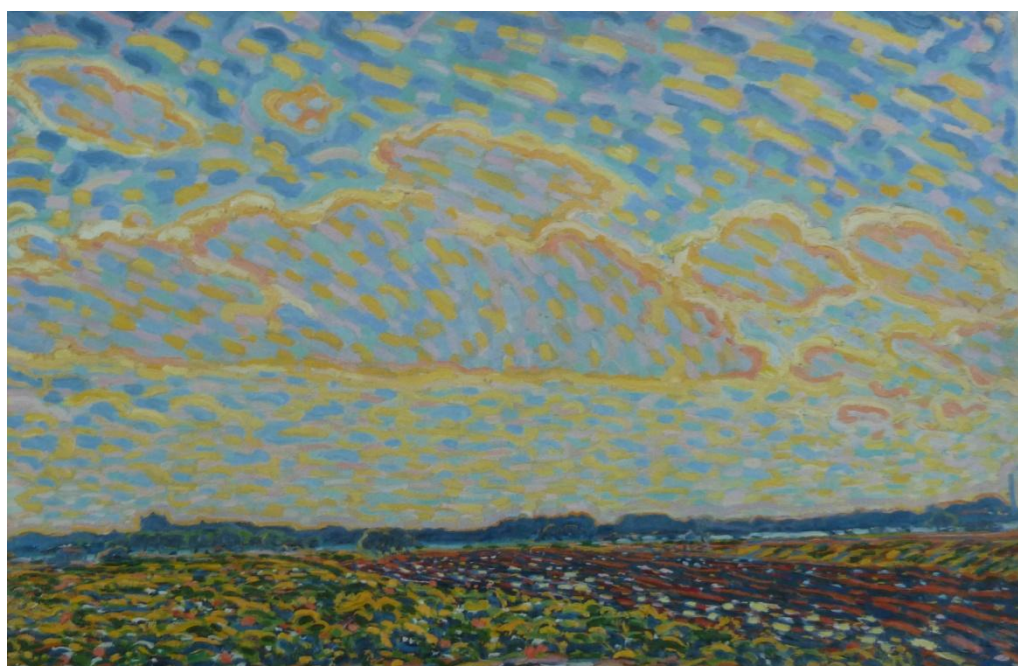
<sup>198</sup> Saskia Bekke-Proost, *De Belgische vluchtelingen van Leo Gestel*, 'Geschiedenis Belevens.nl', 05-02-17, p. 1.

kunstkritiek en is daardoor van grote invloed geweest op Gestels weg naar succes. Tot slot volgt een korte samenvatting.

### 3.1 Particuliere verzamelaars

#### 3.1.1 J.F.S. Esser

In 1914 gaf Esser net als in 1910, een deel van zijn collectie moderne kunst in bruikleen aan het Stedelijk Museum Amsterdam voor een periode van tien jaar. Onder deze werken bevonden zich ondermeer vijf vroege werken van Gestel, waaronder *Landschap nabij Montfoort* (1909, afb. 18), tien werken van Sluijters en drie van Mondriaan.<sup>199</sup>



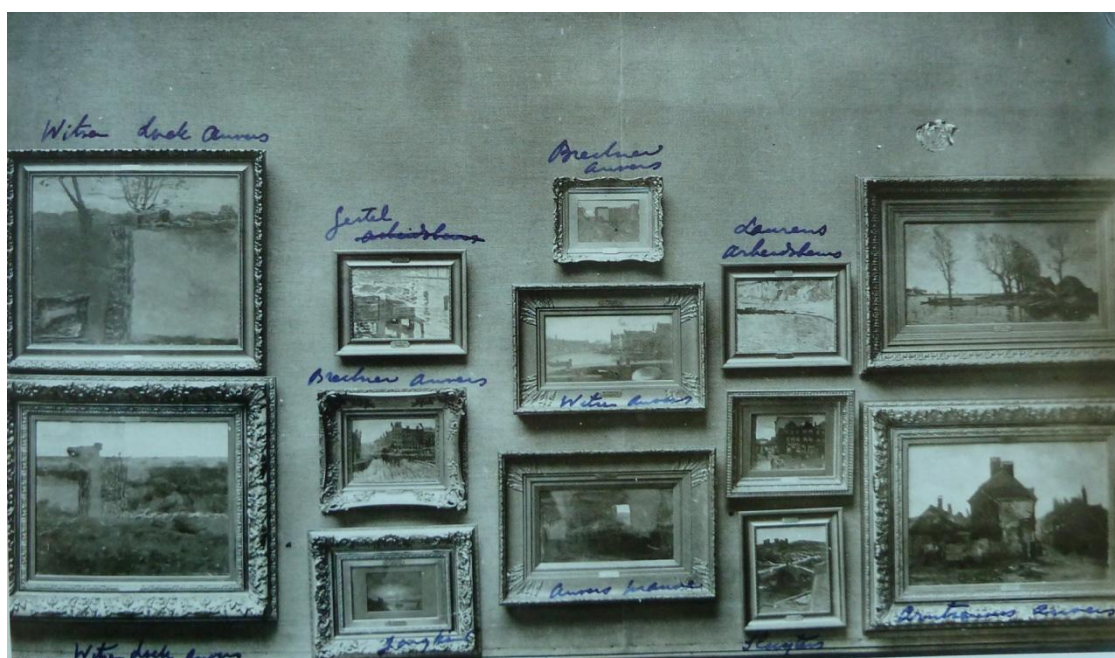
Afb. 18 Leo Gestel, *Landschap nabij Montfoort*, 1909, olieverf op doek, 55,5 x 70,5 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

Dit waren de eerste werken van Gestel die conservator Baard uit de collectie Esser in bruikleen kreeg. Esser bepaalde zelf welke werken hij in bruikleen wilde geven en niet bijvoorbeeld de kunstenaars.<sup>200</sup> In het begin verzamelde Esser voor zichzelf, maar zijn handelswijze veranderde toen hij vanaf 1910 werken in bruikleen gaf. Hij had nu als doel de kunstenaars die hij verzamelde bekender te maken, waardoor hun succes zou toenemen.<sup>201</sup> Tegelijkertijd verhoogde het tonen van zijn kunstwerken in het Stedelijk Museum Amsterdam de status van zijn collectie. Het zichtbaar maken van Gestels werk voor het museumpubliek had gevolgen voor de erkenning van de kunstenaar en dat drukte een stempel op de receptie van zijn werk.

<sup>199</sup> Herbert Henkels, *La Vibration des couleurs. Mondriaan, Sluijters, Gestel* (Den Haag 1985) p. 12.

<sup>200</sup> Henkels, *La Vibration*, p. 14.

<sup>201</sup> Ibidem, p. 12.



Afb. 19 Foto van zaaloverzicht van de collectie Esser in het Stedelijk Museum Amsterdam met bijschriften van Esser

Nadat Esser in 1915 Nederland had verlaten en naar Oostenrijk was verhuisd voor zijn werk als plastisch chirurg, kwam er een einde aan zijn verzamelwoede. Gestel verloor hierdoor de patronage van zijn eerste en belangrijke verzamelaar. Het verzamelen als zodanig behoorde weliswaar tot het verleden, maar Esser bleef wel bezig met zijn collectie. In 1919 -Esser woonde inmiddels in Berlijn- besloot hij een gedeelte van zijn verzameling te verkopen. Hij wilde onroerend goed en grond kopen en daarvoor had hij geld nodig.<sup>202</sup> Via veilinghuis Mak van Waay in Amsterdam werden er honderdzesenvijftig kunstwerken, voornamelijk schilderijen, te koop aangeboden. Het aanbod bestond ondermeer uit werken van Gestel, Van der Hem en Mondriaan.<sup>203</sup> Alhoewel het maar een deel van zijn collectie was, vestigde Esser door de verkoop ervan, zijn naam als een belangrijke verzamelaar van moderne kunst. In het voorwoord van de catalogus schreef veilinghouder S.J. Mak:

Nu wij hierbij zoo veel werk van eenige der jongere Nederlandsche schilders ter veiling brengen, eigenlijk de eerste Collectie als zoodanig, die in Nederland geveild wordt, meenden we, dat een kleine toelichting door middel van eenige critieken, dengenen die dit werk nog niet van nabij mochten leeren kennen en waarden, niet onwelkom zoude zijn.<sup>204</sup>

<sup>202</sup> Mayken Jonkman en Jacqueline de Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, p. 94.

<sup>203</sup> Jonkman en De Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, p. 94.

<sup>204</sup> Henkels, *La Vibration des couleurs*, p. 18.



Met deze woorden richtte Mak de aandacht op het werk van de kunstenaars, waardoor hun bekendheid zou toenemen. Dit gold zeker voor de erkenning van het werk van Gestel, die met tweeënveertig werken ruim vertegenwoordigd was in deze verkoop.<sup>205</sup> Kröller-Müller was de opvallendste koper op deze veiling. Ze kocht ondermeer vijf vroege werken van Gestel, waaronder *Stamroos*, circa 1905 (zie hoofdstuk 2, afb. 4), *Heidezoom (Namiddagzon)* (1908) en *Naaktfiguur tegen licht* (1909, afb. 20).



Afb. 20 *Naaktfiguur tegen licht*, 1909, olieverf op doek, 54,5 x 98,8 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

Na circa 1921 was er van Essers bruikleen aan het Stedelijk Museum Amsterdam nog maar weinig te zien op zaal. De meeste werken waren ondergebracht in het depot. Essers dominante rol leek uitgespeeld, terwijl Boendermakers aandeel steeds belangrijker werd voor Baard.<sup>206</sup> Een consequentie was dat de zichtbaarheid van Essers collectie teniet werd gedaan. Dit was tegen de zin van Esser en daarom ging hij eind 1927 op zoek naar andere locaties om zijn verzameling te exposeren.<sup>207</sup> Het Stedelijk Museum De Lakenhal in Leiden was zeer geïnteresseerd en in 1928 werd er een selectie in bruikleen gegeven.<sup>208</sup> Het is niet bekend of er werken van Gestel in deze selectie voorkwamen. Wel is bekend dat een aantal kunstwerken achterbleef in het Stedelijk Museum Amsterdam.

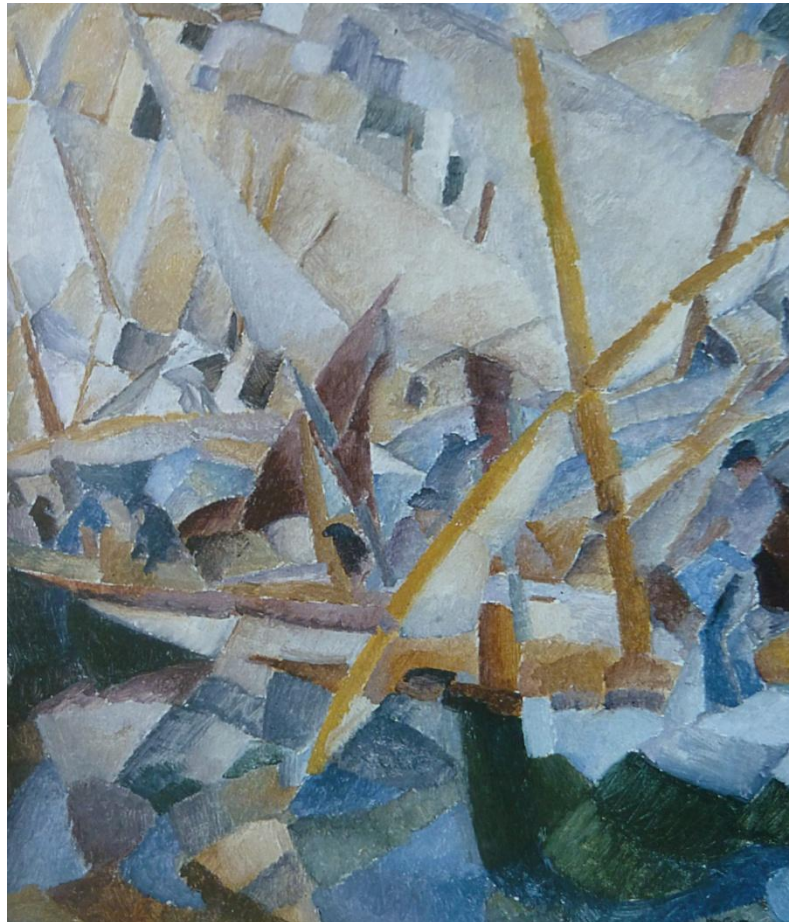
<sup>205</sup> Henkels, *La Vibration des couleurs*, p. 18.

<sup>206</sup> Jonkman en De Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, p. 93.

<sup>207</sup> Ibidem.

<sup>208</sup> Ibidem.

In 1920 en 1924 ruilde Esser een groot aantal schilderijen en tekeningen met Boendermaker. Door deze uitwisseling verkreeg Esser Gestels *Haven van Palma* (1914, afb. 21) in zijn bezit. Dit kubistische werk was het meest moderne werk in zijn verzameling van Gestels kunst.<sup>209</sup>



Afb. 21 Leo Gestel, *Haven van Palma*, 1914, olieverf op doek, 68,5 x 54,2 cm, Frans Hals Museum, Haarlem

### 3.1.2 Piet Boendermaker

In 1914 was Boendermaker met zijn vrouw naar Mallorca gereisd en had zich gevoegd bij het gezelschap van Gestel.<sup>210</sup> Het was op Boendermakers kosten dat Gestel vijf maanden kon schilderen op Mallorca.<sup>211</sup> Naar eigen zeggen, is Gestel die maanden verwoed aan het werk gegaan en gebleven.<sup>212</sup> Dit resulteerde in een groot aantal kubistische landschappen en havengezichten.

<sup>209</sup> Jonkman en De Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, p. 83 en noot 92.

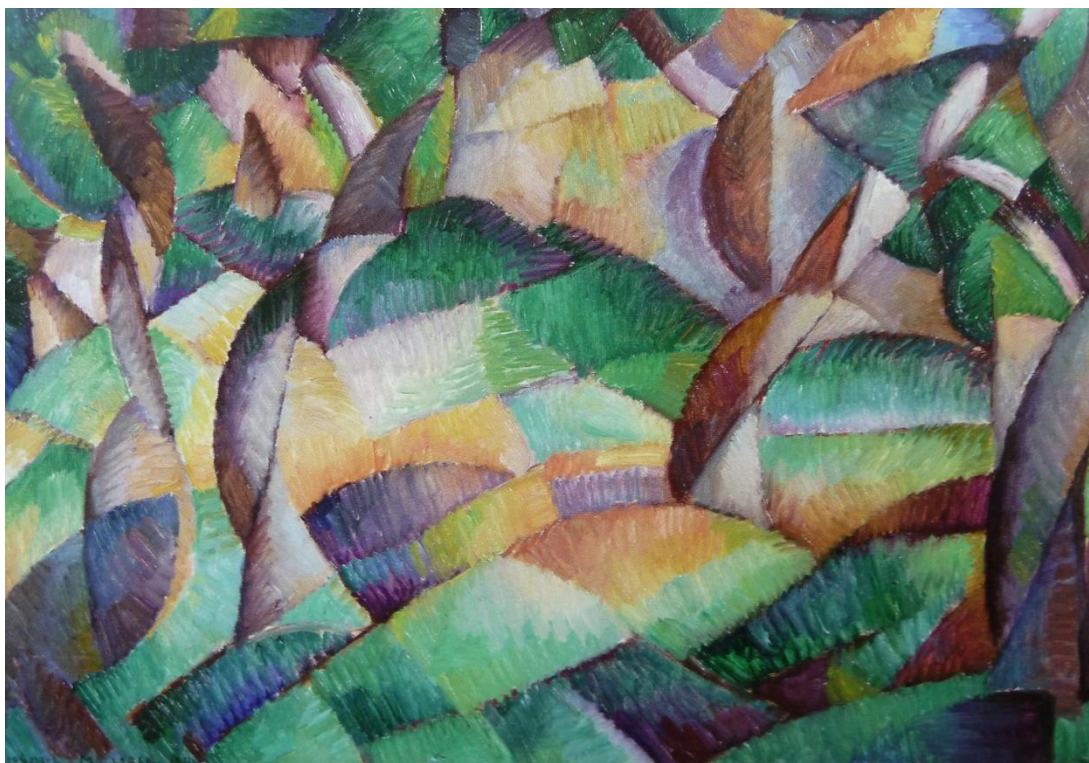
<sup>210</sup> Spijk, *Piet Boendermaker Mecenar van de Bergense School*, p. 24.

<sup>211</sup> *Kunst aller tijden*, deel 33. 1905-1940 (Zwolle 2004) p. 7.

<sup>212</sup> Gestel, *Cahier B*, p. 51.



Volgens Boendermaker werd Gestel bovenmate geboeid door Mallorca. Hij zei: 'Hij voelde dit eiland als van een grote intensiteit, geheimzinnig, en melankoliek, innerlijk hartstochtelijk soms, dramatisch in zijn verlatenheid.'<sup>213</sup> Boendermaker was zeer enthousiast over Gestels kubistische werken uit Mallorca en hij nam een aanzienlijk aantal op in zijn collectie.<sup>214</sup> Een voorbeeld hiervan is *Olijfgaard Mallorca* (1914, afb. 22).



Afb. 22 Leo Gestel, *Olijfgaard Mallorca*, 1914, olieverf op doek, 62x75 cm, Particuliere collectie

Gestels kubistische stijl was in die tijd niet onomstreden. Een deel van de kunstkritiek wees deze vernieuwingen af. Kennelijk liet Boendermaker zich bij zijn aankopen niet beïnvloeden door (negatieve) kritieken.<sup>215</sup>

In 1918 verhuisde Boendermaker van Amsterdam naar Bergen. Boendermakers huis 'De Klomp' werd de ontmoetingsplaats van de Bergen-Amsterdamse kunstenaarsvrienden. Gestel wierp zich meer dan voorheen op als raadgever van Boendermaker en bracht ondermeer het werk van Piet en Mathieu Wiegman en Gerrit van Blaaderen onder zijn aandacht.<sup>216</sup> Boendermaker kocht vrijwel uitsluitend werken van Nederlandse of in Nederland werkende kunstenaars. Gestel introduceerde de gevluchte Vlamingen De Smet en Van den Berghe bij

<sup>213</sup> A.B. Loosjes-Terpstra, *Leo Gestel als modernist* (Utrecht 1983) p. 16.

<sup>214</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 24.

<sup>215</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>216</sup> Spijk, *Piet, Boendermaker*, p. 74 en 75.

Boendermaker.<sup>217</sup> Tijdens en na de Eerste Wereldoorlog kocht Boendermaker diverse werken van deze kunstenaars. Uiteindelijk kwamen er drieëntwintig werken van De Smet en vier van Van den Berghe in zijn collectie.<sup>218</sup> De financiële situatie van uitgeweken kunstenaars was moeilijk en Boendermakers aankopen ondersteunden hen.<sup>219</sup> De Smet en Van den Berghe zouden pas na 1920 terugkeren naar Vlaanderen.

De eerder genoemde Le Fauconnier was de grondlegger van de Bergense School, een nieuwe stroming waarin een donker-expressionistische schilderijstijl werd gehanteerd.<sup>220</sup> Hij speelde in de jaren tot aan zijn terugkeer naar Frankrijk in 1920 een belangrijke rol. Toch werd Boendermaker niet de mecenas van Le Fauconnier. Hij had slechts zesentwintig werken van hem kunnen aankopen. Het was de verzamelaar Beffie die de grootste collectie van deze kunstenaar aanlegde. Tussen 1915 en 1925 verzamelde Boendermaker vooral werk van andere schilders van de Bergense School, zoals Dirk Filarski, Arnout Colnot, Else Berg en Mommie Schwartz, maar ook schilders die daar niet toebehoorden, zoals Kees Maks en Sluijters.<sup>221</sup>

In 1921 publiceerde de Duitse kunsthistoricus F.M. Huebner een boek over privé-verzamelingen van moderne kunst, getiteld *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas*.<sup>222</sup> In Band 1 van dit boek (*Holland*) nam hij ondermeer een hoofdstuk op over de verzameling van Boendermaker.<sup>223</sup> Huebner besteedde aandacht aan een aantal kunstenaars van de Bergense School, zoals Filarski, Mathieu en Piet Wiegman, maar ook aan Sluijters.<sup>224</sup> De meeste aandacht ging echter uit naar Gestel, die volgens hem de belangrijkste vertegenwoordiger was van de Bergense School. Hij was ook de kunstenaar waarvan Boendermaker de meeste werken bezat.<sup>225</sup> Huebner vermeldde in zijn boek dat Boendermaker een groot aantal werken uit zijn collectie in bruikleen had gegeven aan het Stedelijk Museum Amsterdam, dat in twee grote afzonderlijke zalen te bezichtigen was.<sup>226</sup> Het is opmerkelijk dat Huebner in zijn bespreking van Boendermakers collectie, zo uitgebreid is ingegaan op Gestel. Hij vond hem een gedreven kunstenaar die zich bleef ontwikkelen en vernieuwen. Zijn ontwikkelingsgang was volhardend en rijk aan sprongen, terugvallen en verrassingen. De alomtgeprezen schetsenreeks *De vlucht uit België* vond Huebner een terugval in zijn carrière.<sup>227</sup> Niettemin is de positieve aandacht die Huebner besteedde aan het werk van Gestel in een boek over

<sup>217</sup> Loosjes-Terpstra, *Leo Gestel als modernist* p. 20.

<sup>218</sup> Patricia Bracke-Logeman en Maria Smook-Krikke, *Rondom de Bergense School 1910-1914* (Zwolle 1916) p. 99.

<sup>219</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 87.

<sup>220</sup> *Kunst aller tijden*, deel 33, 1905-1914, p. 9.

<sup>221</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 88-89.

<sup>222</sup> Friedrich Markus Huebner, *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas. Band 1: Holland* (Leipzig/Amsterdam 1921).

<sup>223</sup> Huebner, *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas*, p. 76-78.

<sup>224</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>225</sup> Ibidem, p. 76-78.

<sup>226</sup> Ibidem. p. 78.

<sup>227</sup> Ibidem. p. 77.

verzamelingen in Europa, van groot belang voor de zichtbaarheid van Gestels werk in het buitenland. Tijdens het interbellum was Huebner een belangrijke bemiddelaar tussen Duitse en Nederlandse cultuur.<sup>228</sup> Zoals al door Huebner werd opgemerkt, kwam het grootste aantal werken in Boendermakers collectie van Gestel. Hij bezat ongeveer vijfhonderdvijftig werken uit alle stijlperiodes, gemaakt tussen ca. 1910 en 1925. Daaronder zijn zo'n honderd olieverfschilderijen en een groot aantal tekeningen en aquarellen. Van de serie tekeningen *De vlucht uit België*, die Gestel in 1914 en 1915 maakte, kwam ongeveer veertig stuks in het bezit van Boendermaker.<sup>229</sup> De situatie veranderde toen er eind 1924 onverwacht problemen ontstonden tussen Gestel en Boendermaker. In 1923 maakte Gestel in gezelschap van zijn vrouw een reis naar Duitsland en Italië in gezelschap van Zus, de dochter van Boendermaker. Tijdens deze reis ontstond een meer dan vriendschappelijke relatie tussen Gestel en Zus Boendermaker. De vriendschap tussen Boendermaker en Gestel bekoelde hierdoor en de zakelijke band werd verbroken. Hiermee verloor Gestel niet alleen zijn genereuze koper, maar ook een goede vriend.<sup>230</sup> In de aanwinsten van Boendermaker komt vrijwel geen werk van Gestel meer voor van na 1925. Slechts twee werken dateren uit 1927 en twee uit 1929.<sup>231</sup>

Collecties waren veelal een manier om status uit te dragen, maar daar was bij Boendermaker aanvankelijk nog weinig van te merken geweest.<sup>232</sup> Zijn verzamelbeleid veranderde toen hij vanaf 1914 een deel van zijn collectie in bruikleen gaf aan het Stedelijk Museum Amsterdam. Dit gaf, net als bij Esser, meer zichtbaarheid aan zijn verzameling, waardoor het werk van Gestel en andere kunstenaars meer bekendheid en erkenning kreeg. Deze bruiklenen werden vanaf 1921 onderwerp van een kritische debat.<sup>233</sup>

### 3.1.2.1 *Bruiklenen en schenkingen aan het Stedelijk Museum Amsterdam. 'De kwestie Boendermaker'.*

Boendermaker werd bij het aankopen van kunst, vooral in de beginperiode van zijn kunstverzamelaarschap, naast Esser en Gestel, ook geadviseerd door Baard. Er ontstond een hechte vriendschap tussen Baard en Boendermaker.<sup>234</sup> Baard wilde in het Stedelijk Museum Amsterdam een moderne kunstcollectie opbouwen en Boendermaker had de mogelijkheid deze schilderijen te leveren.

<sup>228</sup> Esther L. Wouthuysen, 'Willem Wolff Beffie (1880-1950), onthecht verzamelaar, stille mecenas' in: *Gedurfd verzamelen van Chagall tot Mondriaan*, p. 110.

<sup>229</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 82.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 122.

<sup>231</sup> Spijk e.a., in: *Gestel in Bergen*, p. 46.

<sup>232</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>233</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 108.

<sup>234</sup> Don, *Van gastheer tot wegberijder*, p. 21.

In 1914 gaf Boendermaker voor het eerst zeven werken in bruikleen aan het Stedelijk Museum voor een periode van tien jaar.<sup>235</sup> Hier zaten nog geen werken van Gestel bij. Twee jaar later werd weer een bruikleenoverkomst gesloten, nu voor achttien werken, waaronder een aantal schilderijen en pastels van Gestel. In 1918 bood hij wederom een groot aantal kunstwerken uit zijn collectie aan, waardoor het aantal steeg van vijftientig naar honderdtweëndertig. De collectie Boendermaker werd hiermee toonaangevend en ging als bruikleen een belangrijke rol spelen in het museum.<sup>236</sup> Door het in bruikleen geven van een deel van zijn collectie kreeg Boendermakers verzameling de status die voorheen ontbrak. Dit had gevolgen voor de zichtbaarheid van Gestels werk. Bijna de helft van de laatste bruikleen bestond uit werken van Gestel, in totaal drieënzestig, waaronder ongeveer veertig aquarellen en tekeningen uit de serie *De vlucht uit België*.<sup>237</sup> Verder waren er werken van ondermeer Sluijters, De Smet, Le Fauconnier, Colnot, Maks en Berg. De expressionisten waren sterk vertegenwoordigd in deze bruikleen. Baard stelde de bruiklenen tentoon in drie nieuw ingerichte zalen van het museum. Er waren door Boendermaker geen voorwaarden gesteld voor het exposeren van de bruiklenen. Baard was verantwoordelijk voor keuze en ordening.<sup>238</sup>

Maria Viola, kunstcriticus van het *Algemeen Dagblad*, reageerde enthousiast. In 1921 schreef ze: 'Vooral de collecties Boendermaker en Regnault maken thans een voornamen, rijken indruk; het zijn zalen die met hun keuze uit onze beste moderne kunst ieder buitenlands museum ons mag benijden.'<sup>239</sup> De kunstcriticus Kasper Niehaus daarentegen schreef in datzelfde jaar een artikel in *De Telegraaf*, waarin hij de onevenwichtige samenstelling van de collectie hekelde.<sup>240</sup> Het museum was weliswaar grotendeels afhankelijk van schenkingen en bruiklenen maar de collectie Boendermaker vond hij te bepalend en te eenzijdig. Hierdoor kregen andere moderne kunstenaars en verzamelaars geen kans om hun werk tentoon te stellen.

In 1924 bood Boendermaker weer een groot aantal moderne schilderijen (86) in bruikleen aan en schonk hij er daarnaast achtentwintig aan het museum. Een groot deel van de schenking bestond uit werk van de Bergense expressionisten. Gestel was in deze schenking vertegenwoordigd met het grootste aantal schilderijen.<sup>241</sup> In een brief motiveerde Boendermaker deze bruikleen en schenking. Hij was van mening dat het museum achterbleef als het niet deze moderne kunst in zijn collectie had.<sup>242</sup> Drie van de vijf zalen van de bovenverdieping en alle vier de kabinetten werden door Baard gereserveerd voor werk uit de collectie Boendermaker.

<sup>235</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 104-105.

<sup>236</sup> Caroline Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk*. p. 35.

<sup>237</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, 105.

<sup>238</sup> Don, *Van gastheer tot wegberijder*, p. 23.

<sup>239</sup> M. Viola, *Algemeen Handelsblad*, 12 oktober 1921.

<sup>240</sup> Kasper Niehaus, *De Telegraaf*, 'Het Stedelijk Museum. Reorganisatie', 21-11-1921, 9.

<sup>241</sup> Don, *Van gastheer tot wegbereider*, p. 25.

<sup>242</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 106.

Voor het Stedelijk Museum Amsterdam werd de verzameling Boendermaker gezichtsbepalend en dat riep steeds meer weerstand en discussie op. In het communistische weekblad *De Tribune* verscheen een artikel van de schilder Maurits Groot, een van de oprichters en voorzitter van de kunstenaarsvereniging De Onafhankelijken.<sup>243</sup> Groot vond het: 'een schandaal dat de hele rechtervleugel werd afgestaan aan een particulier, die er een kijkzaal voor zijn kunsthandel van maakte.'<sup>244</sup> 'Jonge schilders kwamen er niet meer aan te pas, omdat ze niet in de collectie Boendermaker voorkwamen.'<sup>245</sup> Wolf, die regelmatig waarderend refereerde aan de collectie Boendermaker, veroordeelde de aanval op Boendermaker, die zijdelings ook op Baard was gericht.<sup>246</sup> Hij schreef:

En nú komt daar een man, van wien men zou mogen aannemen dat hij de vrijheid der kunst en de vrijheid der kunstbeoefenaars, en dus óók de vrijheid der kunstbeschermers in geen enkel opzicht zou willen binden, in het openbaar verklaren dat er banden moeten worden gelegd om de vrije ontwikkeling en de vrije aanschouwing der, in haar wezen, vrije beeldende kunst. Hij maakt alarm op de meest grove en de meest onsympathieke wijze die men zich denken kan, en hij doet dat onder den schijn van het algemeen belang.<sup>247</sup>

Arti had echter felle kritiek en vervaardigde een motie uit tegen de verregaande samenwerking tussen Baard en Boendermaker. Verschillende kunstcritici, waaronder Plasschaert en Steenhoff mengden zich in de kwestie Boendermaker. De kunstwereld en de kunstcritici waren verdeeld in voor- en tegenstanders van het beleid van het Stedelijk Museum Amsterdam.<sup>248</sup>

Vanaf 1926/27 besloot Baard zich te richten op de moderne kunst uit Frankrijk en Nederland. De collectie Boendermaker zou voortaan met een kleiner aantal vertegenwoordigd zijn. Boendermaker zou hierdoor niet meer de prominente positie innemen in het museum die hij sinds 1918 had gehad.<sup>249</sup> Eind 1927 schonk Boendermaker toch weer zestien werken aan het Stedelijk Museum Amsterdam, waaronder werken van Le Fauconnier en Raoul Hynckes.

<sup>243</sup> Maurits Groot, *De Tribune*, 9 mei 1924.

<sup>244</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 109.

<sup>245</sup> Ibidem.

<sup>246</sup> N.H. Wolf, *De Kunst*, 24 mei 1924.

<sup>247</sup> Wolf, 'De collectie Boendermaker in het Stedelijk Museum Amsterdam', *De Kunst*, 24 mei 1924.

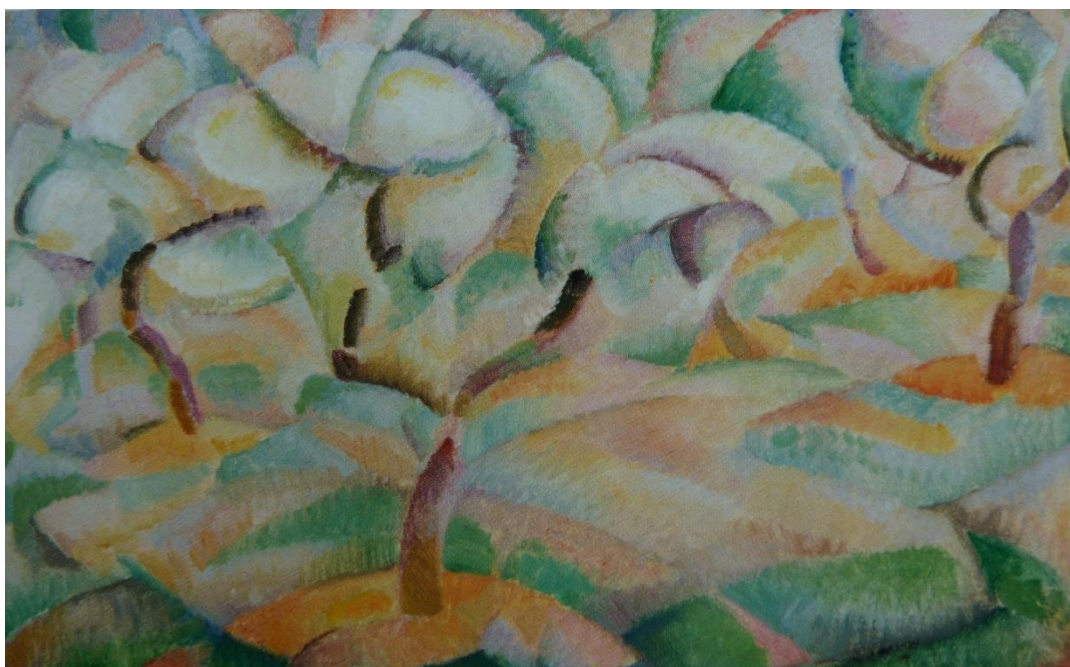
<sup>248</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 110 en 112.

<sup>249</sup> Ibidem, p. 114.

In de jaren twintig werd Boendermaker de grootse bruikleengever van het Stedelijk Museum Amsterdam. De 'kwestie Boendermaker' leverde mede door het kritisch debat veel publiciteit op, waardoor ook Gestels kunst in de schijnwerpers kwam te staan.

### 3.1.2 *Hélène Kröller-Müller*

Na de aanschaf van twee schilderijen in 1912 en een in 1913, was Kröller-Müller vanaf 1916 meer werk van Gestel gaan verzamelen. Het waren voornamelijk tekeningen maar ook elf schilderijen. In 1916 kocht Kröller-Müller bij kunsthandel Gerbrands ondermeer *Zeilen in de haven van Palma* (1914) en *Bloeiende Olijfgaard* (1914, afb. 22).

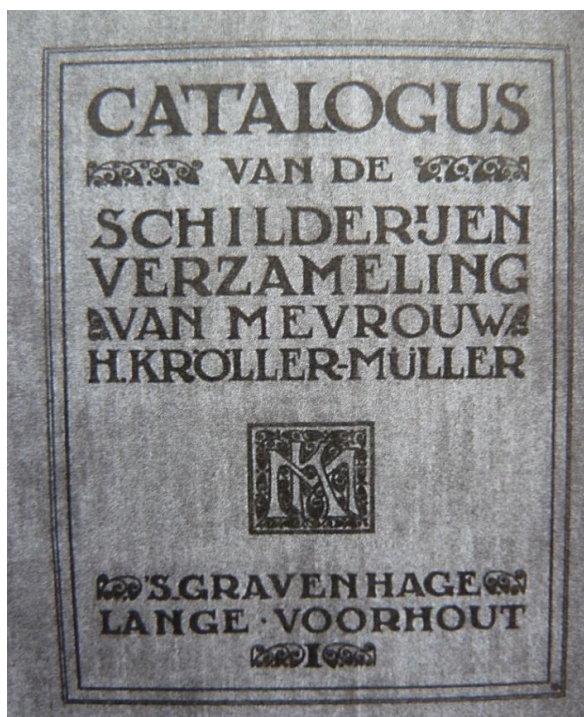


Afb. 23 Leo Gestel, *Bloeiende Olijfgaard*, 1914, olieverf op doek op paneel, 46,6 x 73,1 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo.

De verzameling van Kröller-Müller had een museaal karakter. Dit blijkt temeer uit een in 1917 verschenen officiële catalogus van de schilderijencollectie (afb. 24).<sup>250</sup> Hierin werd een alfabetisch overzicht gegeven van de collectie. Iedere kunstenaar kreeg een biografische aantekening van een regel en een korte beschrijving van de werken.

<sup>250</sup> Huebner, *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas*, p. 34-42.





Afb. 24 *Catalogus van de schilderijenverzameling van mevrouw H. Kröller-Müller (1917)*

Kröller-Müller wilde een zo compleet mogelijke verzameling aanleggen van moderne kunst. De in dit hoofdstuk genoemde aankoop op de veiling van Mak van Waay in 1919 was een belangrijke aanvulling op het weinige vroege werk dat ze van Gestel in haar bezit had.<sup>251</sup> Qua aantal schilderijen was het een kleine collectie, maar het bijzondere was dat deze ongeveer voor de helft bestond uit kubistische Mallorca-landschappen. Boendermaker was dus niet de enige verzamelaar die geïnteresseerd was in de Mallorca-schilderijen. Met haar aankopen vergrootte Kröller-Müller de zichtbaarheid van Gestels kunst en door de status die haar verzameling bezat, ook zijn reputatie. Ze heeft echter nooit de rol van mecenas vervuld, zoals Boendermaker die op zich had genomen.<sup>252</sup>

In het eerder genoemde boek *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas* wijdde Huebner het langste hoofdstuk aan de verzameling van Kröller-Müller. Hij loofde haar collectie, die niet alleen de grootste was in de collecties van moderne kunst in Nederland, maar waarvan de samenstelling 'richtinggevend, uniek en indrukwekkend was.'<sup>253</sup> Anders dan bij Boendermaker, werd in de bespreking van de collectie van Kröller-Müller niet over kunstwerken van Gestel gesproken.

In 1920 ontwierp Gestel twee decoratieve panelen voor nieuwe schepen van de firma Müller en Co. in Rotterdam. Deze panelen zijn daar nooit geplaatst, maar kregen hun bestemming in het huis van de familie Kröller-Müller in Wassenaar.<sup>254</sup>

<sup>251</sup> Jonkman en De Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, p. 94.

<sup>252</sup> Ibidem, p. 241-242

<sup>253</sup> Rovers, *De eeuwigheid verzameld*, p. 237/238.

<sup>254</sup> Loosjes-Terpstra, *Gestel als modernist*, p. 35.

In de jaren twintig raakte Müller & Co. in financiële problemen en dat had grote invloed op de aankoop van nieuwe kunstwerken. In 1925 kon Kröller-Müller nog maar acht kunstwerken aan haar verzameling toevoegen.<sup>255</sup>

### 3.1.4 W.W. Beffie

Beffies verzameling van Gestels werk bestond uit tien schilderijen en twintig pastels, voornamelijk uit de periode 1910 en 1913. Daarnaast verzamelde Beffie een onbekend aantal tekeningen. Het is moeilijk te achterhalen in hoeverre Beffie vanaf 1914 werk van Gestel heeft verzameld. In zijn schriftje 'Where is it' noteerde hij geen datum bij zijn aankopen. Het lijkt erop dat Beffie als verzamelaar van Gestels kubistische en expressionistische kunst geen noemenswaardige rol heeft gespeeld. Toch is het van belang de ontwikkeling van Beffies collectie van (internationale) avant-garde -kunst te volgen omdat deze licht werpt op het heersende kunstklimaat. Zo werd Beffie tijdens de Eerste Wereldoorlog de mecenas van de Le Fauconnier, die sinds 1914 in Nederland verbleef.<sup>256</sup> Deze rol zou hij blijven spelen tot 1919. Hij verwierf tweehonderdzesentwintig werken van hem en heel veel tekeningen.

Volgens Bowness was het voor menig kunstenaar noodzakelijk om te verhuizen als gevolg van de oorlog.<sup>257</sup> De politieke en sociaaleconomische omstandigheden konden de weg naar succes daardoor negatief beïnvloeden. Bij Le Fauconnier was de situatie precies omgekeerd. Hij was één van de kunstenaars die juist in het buitenland verbleef toen de oorlog uitbrak en noodgedwongen in Nederland moest blijven omdat hij geen dienst wilde nemen in het leger.<sup>258</sup> Zijn carrière werd hierdoor echter niet negatief beïnvloed, integendeel, Le Fauconnier werd met zijn werk heel succesvol in Nederland.<sup>259</sup>

Beffie was zeer terughoudend in het uitlenen van werk voor tentoonstellingen.<sup>260</sup> Ook gaf hij geen werken in bruikleen aan musea. Des te opmerkelijker is het dat hij eenmaal, mogelijk vóór 1919 of vóór november 1921, een poging heeft gedaan zijn hele collectie in bruikleen te geven aan het Stedelijk Museum Amsterdam.<sup>261</sup> Wat zijn motieven hiervoor waren, is niet duidelijk. Beffies collectie werd geweigerd door de museumdirectie. Men beriep zich op het gebrek aan ruimte voor verzamelingen van moderne kunst.<sup>262</sup> Het is niet bekend hoe Beffie heeft gereageerd op deze afwijzing.

In het eerder in dit hoofdstuk genoemde artikel van Kasper Niehaus in *De Telegraaf* uit 1921, schreef hij dat hij niets wilde afdoen aan de werken van Gestel, Sluijters, Colnot en Wiegman (bruikleen Boendermaker in Stedelijk Museum

<sup>255</sup> Rovers, *De eeuwigheid verzameld*, p. 365.

<sup>256</sup> Wouthuysen, 'Willem Wolff Beffie', p. 106 en W. van der Pluym, *Leo Gestel. De schilder en zijn werk*, p. 27.

<sup>257</sup> Bowness, *The conditions of success*, p. 57.

<sup>258</sup> Juleke van Lindert, 'De Nederlandse kunstenaar Leo Gestel', *Ons Erfdeel*, 1994- 2, p. 276-278.

<sup>259</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 38.

<sup>260</sup> Wouthuysen, 'Willem Wolff Beffie', p. 110.

<sup>261</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>262</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 108.



Amsterdam). Hij miste echter belangrijke kunstenaars die juist in de collectie van Beffie vertegenwoordigd waren. Het museum had volgens hem de hiaten in de Nederlandse modernistische schilderkunst op kunnen vullen met werken van Van Dongen, Mondriaan, Lodewijk Schelfhout en Peter Alma uit de collectie Beffie.<sup>263</sup> Niehaus geloofde het aangevoerde argument van ruimtegebrek niet omdat er op dat moment naast de collectie van Boendermaker, bruiklenen waren van Esser en Regnault.<sup>264</sup> Het is opmerkelijk dat in het archief van het Stedelijk Museum Amsterdam niets terug te vinden is van het bruikleenaanbod van Beffie.<sup>265</sup>

Naast de verzameling van Kroller-Müller en Boendermaker is ook de verzameling van Beffie opgenomen in Huebners *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Euopas* in een apart hoofdstuk met illustraties. Hierin besprak hij ondermeer werk van Mondriaan, Sluijters, Van Dongen en de kleurenschets *Danse Orientale* van Gestel. Huebner vond de verzameling van Beffie opvallend vanwege de internationale kunst, die in Nederland nauwelijks verzameld werd.<sup>266</sup> Hij zag het belang in van Beffies collectie, die volgens hem in Nederland lang niet werd onderkend.<sup>267</sup> Dit blijkt maar al te goed uit de afwijzing van Beffies collectie door het Stedelijk Museum Amsterdam. Het boek van de gerenommeerde Duitse kunsthistoricus Huebner zette Beffies collectie internationaal op de kaart. Dat hij ook in deze collectie, al was het in bescheiden mate aandacht besteedde aan een werk van Gestel, is voor het zichtbaar maken van Gestels werk niet onbelangrijk.

Vanaf 1918 was Beffie, vanwege het slechte economische tij, niet meer instaat nieuw werk aan zijn kunstcollectie toe te voegen. De bloeiperiode van de diamanthandel was voorbij en in 1927 was hij zelfs genoodzaakt een klein deel van zijn collectie te koop aan te bieden bij het veilinghuis Frederik Müller & Co.<sup>268</sup> Beffie leefde in deze periode van zijn eerder vergaarde vermogen, af en toe aangevuld met de opbrengsten uit verkoop van kunstwerken uit zijn collectie.

### 3.2 De Hollandsche Kunstenaarskring en de Moderne Kunstkring

#### 3.2.1 De oprichting van de Hollandsche Kunstenaarskring

Na uittreding uit Sint Lucas had een aantal kunstenaars, waaronder Gestel, Van der Hem, Kees Maks, F. Hart Nibbrig, G. van Blaaderen en C. Breitenstein in 1913 het plan opgevat een nieuwe kunstenaarsvereniging op te richten: de Hollandsche Kunstenaarskring (HKK). Het was een juryvrije vereniging, die kunstenaars uitnodigde om te exposeren.<sup>269</sup> De Hollandsche Kunstenaarskring hield pas in het voorjaar 1915 zijn eerste tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam. In 1914 was er geen

<sup>263</sup> Niehaus, 'Het Stedelijk Museum, reorganisatie', *De Telegraaf* 21-11-1921.

<sup>264</sup> Ibidem.

<sup>265</sup> Wouthuysen, 'Willem Wolff Beffie', p. 111, noot 44.

<sup>266</sup> Wouthuysen, 'Willem Wolff Beffie', p. 110.

<sup>267</sup> Ibidem.

<sup>268</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>269</sup> Kees van der Geer, *Gerrit Willem van Blaaderen*, p. 63.

tentoonstelling georganiseerd, ondermeer door Gestels verblijf in het buitenland en het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Op de eerste expositie werden alleen genodigden en leden toegelaten, net als bij de Moderne Kunstkring. De Hollandsche Kunstenaarskring zou in daarop volgende jaren het platform worden voor kunstenaars rondom Bergen-Amsterdam.

### 3.2.2 *De neergang van de Moderne Kunstkring*

Door de dreigende oorlogssituatie kon de vierde tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in 1914 niet doorgaan. Kickert werd in dat jaar geconfronteerd met meerdere problemen. Mondriaan en Schelfhout hadden het contact met Kickert verbroken vanwege persoonlijke en artistieke meningsverschillen.<sup>270</sup> In 1916 zou ook Le Fauconnier zich terugtrekken uit de Moderne Kunstkring, nadat hij met een aantal geestverwanten, waaronder Piet van Wijngaardt, de kunstenaarsvereniging Het Signaal had opgericht.<sup>271</sup> In 1915 was Gestel samen met Sluijters door Kickert geroeyeerd als lid van de Moderne Kunstkring. Kickert stelde de eis dat kunstenaars uitsluitend bij de Moderne Kunstkring mochten exposeren.<sup>272</sup> Hij nam het Gestel hoogst kwalijk dat hij deelnam aan de tentoonstelling van de Hollandsche Kunstenaarskring. In een brief van zeven kantjes probeerde hij Gestel over te halen zich terug te trekken uit de Hollandsche Kunstenaarskring en zich weer aan te sluiten bij de Moderne Kunstkring. Uit deze brief bleek weliswaar de grote waardering die Kickert had voor Gestel als mens en als kunstenaar, maar tegelijkertijd schroomde hij niet om hem onder druk te zetten:

[...] Wie niet met mij is, is tégen. Maar tegen U heb ik niets als lid wanneer U vechten wilt voor 't ideaal van de M.K.K. n.l. onze richting en die alleen. [...] Wilt U daarmee meegaan, het zal mij waarlijk, uit persoonlijke sympathie voor uw karakter aangenaam zijn om ook voor Uw werk een goed organisator te zijn. Maar dan stel ik u deze voorwaarde: U bedankt als lid van de Hollandsche Kunstenaarskring (alias: de impressionisten) Kring, zoowel als van elke andere Hollandsche vereeniging, noch wordt voor den vorm geïnviteerd.<sup>273</sup>

Alleen als Gestel akkoord zou gaan, kon hij verzekerd zijn van de steun van Kickert. Hieruit blijkt dat Kickert zich een zekere machtspositie toe-eigende. Al het gevlj en de dreigementen ten spijt, Gestel liet zich niet manipuleren en bleef bij zijn besluit.

Naast de persoonlijke problemen die Kickert had met andere kunstenaars, werd hij geconfronteerd met het artistiek isolement waarin Nederland zich als gevolg van de oorlog bevond. Het internationale karakter van de Moderne Kunstkring werd hierdoor teniet gedaan. Dit was goed te merken aan de in september 1915

<sup>270</sup> Yve-Alain Bois, e.a., *Piet Mondriaan*, p. 32.

<sup>271</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 38.

<sup>272</sup> Gestel, *Cahier B*, p. 56.

<sup>273</sup> RKD. Den Haag. Archief Gestel. Correspondentiemap. Ongedateerde brief van Conrad Kickert aan Gestel.

gehouden vierde tentoonstelling van de Moderne Kunstkring, die plaatsvond aan de Keizersgracht 756 en niet meer in het Stedelijk Museum Amsterdam.<sup>274</sup> De keuze van Kickert voor Chinees porselein en werk van Van Gogh was opmerkelijk te noemen. Verder was er ondermeer werk te zien van Le Fauconnier, Peter Alma en Kickert zelf.<sup>275</sup> Wolf gaf in zijn kritiek een waardeoordeel:

[...] De conclusie van het bezoek aan de tentoonstelling van den Moderne Kunstkring is: dat zij heel wat onbelangrijker is dan vorige tentoonstellingen. Niet alleen omdat er buitenlanders missen, maar ook omdat men de nodige kunstenaars als Sluijters en Gestel hun afwezigheid zwaar gevoeld wordt.<sup>276</sup>

Kickert kon door het heersende kunstklimaat niets veranderen aan het feit dat deze vierde tentoonstelling geen internationaal karakter had. De kritiek over de afwezigheid van moderne schilders zoals Gestel, Sluijters en anderen kon hij zich wel aanrekenen, omdat hij daar zelf verantwoordelijk voor was. Wolfs kritiek was wel een opsteker voor Gestel.

Eind 1915 en begin 1916 hield Kickert nog twee tentoonstellingen. In de kunstbladen werden deze tentoonstellingen niet eens meer besproken. Het *Algemeen Handelsblad* meldde over de tentoonstelling van 1916: 'De tentoonstelling geeft ditmaal geen aanleiding tot uitvoerige bespreking.'<sup>277</sup> Alle aandacht van de critici ging nu uit naar de nieuw opgerichte Hollandsche Kunstenaarskring. De Moderne Kunstkring viel in 1916 definitief uiteen en dit werd door Kickert als een persoonlijke nederlaag ervaren die tot grote verbittering leidde. In 1919 vertrok Kickert definitief uit Nederland om in Parijs een carrière als schilder op te bouwen.<sup>278</sup>

Het was voor een belangrijk deel te danken geweest aan Kickerts inzet dat de Nederlandse kunstwereld met drie spraakmakende tentoonstellingen al in een vroeg stadium aansluiting vond bij de internationale avant-garde.<sup>279</sup> Deze tentoonstellingen hebben als platform gediend voor moderne kunstenaars. Ook Gestel kon zich op deze tentoonstellingen profileren als modern kunstenaar en dat is van groot belang geweest voor zijn verdere ontwikkeling.

Kickert was naast organisator van tentoonstellingen en (amateur)schilder ook kunstcriticus en verzamelaar. Als kunstcriticus is Kickerts productie niet omvangrijk geweest, toch zijn de kritieken van zijn hand van belang geweest in de periode van het Nederlands modernisme.<sup>280</sup> Kickert had net als Beffie, een deel van zijn collectie aangeboden aan het Stedelijk Museum Amsterdam, maar die werd om dezelfde

<sup>274</sup> Loosjes-Terpstra, *Gestel als modernist*, p. 18.

<sup>275</sup> Krista van der Bron, *De Moderne Kunstkring als verbindende factor tussen (inter)nationale, moderne tendensen in de Nederlandse kunstwereld 1910-1916*, Bachelorscriptie (2015) p. 14.

<sup>276</sup> Wolf, *De Kunst*, 8 (1915-1916) nr. 404 p. 42-43.

<sup>277</sup> Anoniem, 'Moderne Kunstkring', *Algemeen Handelsblad*, 29 januari 1916.

<sup>278</sup> J. de Vries en Marijke de Groot, *Van sintels vuurwerk maken. Kunstkritiek en moderne kunst 1905-1925* (Rotterdam 2015) p.272.

<sup>279</sup> Ibidem, p. 272.

<sup>280</sup> Ibidem, p. 272 en 273.

reden als bij Beffie geweigerd door de museumdirectie. Huebner vond de verzameling van Kickert belangrijk genoeg om op te nemen in zijn boek *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas*. De verzameling bestond uit ongeveer honderd werken van Nederlandse -waaronder werk van Gestel- en buitenlandse kunstenaars.<sup>281</sup> Kickert besloot in 1919 een deel van zijn collectie te schenken aan het nog te bouwen Haags Gemeentemuseum. Een opvallend detail is dat Huebner in zijn boek uit 1921 opnam, dat de collectie Kickert als schenking onderdak zou vinden in het nieuwe museum in Den Haag.<sup>282</sup> Huebner was kennelijk goed op de hoogte van wat er speelde bij deze particuliere verzamelaars.

### 3.3. Tentoonstellingen, kunstkritieken, ontwikkelingen en activiteiten

#### 3.3.1 Een succesvol intermezzo: *De vlucht uit België*

Na zijn verblijf in Mallorca werkte Gestel in de zomermaanden van 1914 in Madrid op het atelier van zijn vriend Piet van der Hem.<sup>283</sup> In augustus keerde hij terug naar Amsterdam, omdat het geld op was.<sup>284</sup> Kort na terugkeer uit Spanje brak er door de oorlogsdreiging een financieel moeilijke tijd aan voor Gestel. Hij noteerde: 'Bij gebrek aan verdiensten (niemand liet geld los, ook niet mijn koopers) hebben we pogingen gedaan, Van der Hem en ik, om naar 't front te kunnen komen om voor de bladen te teekenen, zoodra de vlucht uit België bekend werd.'<sup>285</sup>

Op de grens van België naar Nederland was een immense vluchtelingenstroom op gang gekomen. Gestel besloot naar het grensgebied te gaan om daar schetsen te maken van deze uittocht.<sup>286</sup> Het was dus in eerste instantie om financiële redenen dat Gestel tekeningen wilde gaan maken van Belgische vluchtelingen. Gestel bezocht, zonder Van der Hem, in het najaar het grensgebied en een aantal kampen. Hij ging zelfs België in, de uittocht tegemoet. Met schetsboeken 'vol krabbels en met nog meer stof in de geest'<sup>287</sup>, kwam hij terug in Amsterdam. Hieruit ontstond in 1914 en 1915 een serie van ruim honderd tekeningen, pastels en aquarellen die de naam *De vlucht uit België* kreeg.

De eerste expositie van de serie vond plaats bij kunstzaal D'Audretsch in Den Haag, waar eind 1915 zestig tekeningen werden getoond. D'Audretsch was een in 1913 opgerichte kunstzaal, waar zowel werk van de Haagsche School als avant-gardekunst werd getoond.<sup>288</sup> In 1916 werd *De vlucht uit België* geëxposeerd op een reizende verkooptentoonstelling, die door het hele land werd gehouden.<sup>289</sup> Gestel

<sup>281</sup> Huebner, *Moderne Kunst*, p. 71 en 72.

<sup>282</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>283</sup> Loosjes-Terpstra, *Gestel als modernist*, p. 17

<sup>284</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel 1881-1941* (Bussum 2015) p. 103

<sup>285</sup> Leo Gestel, *Cahier B*, p. 54.

<sup>286</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>287</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>288</sup> RKD-archief. D'Audretsch, Documentatie/Kunsthandel en Galerie/Nederland.

<sup>289</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel*, p. 166. Noot 4.

maakte een litho (afb. 25) die in grote oplages werd verkocht en die ook gebruikt werd als afbeelding voor het affiche van de tentoonstelling bij D'Audretsch. De opbrengsten (entreegelden, verkoop litho's, briefkaarten, catalogi en een vierde deel van de verkoop van de tekeningen) werden afgedragen aan het Amerikaanse hulpcomité tot voeding van België.<sup>290</sup>



Afb. 25 Leo Gestel, *De vlucht uit België*, 1914, lithografie, 63,4 x 73,9 cm, Singer Museum, Laren

Er verschenen veel lovende kritieken in de landelijke dagbladen.<sup>291</sup> De algemene tendens van al deze kritieken was dat Gestel niet alleen een uitmuntend tekenaar was, maar dat hij erin geslaagd was het leed van de Belgen invoelbaar te maken. Dit was de tweede keer dat Gestel grote waardering kreeg voor zijn tekenwerk. Eerder was dit gebeurd bij de toekenning van de Willink van Collenprijs bij Arti in 1911 voor zijn pasteltekeningen. Twee van Gestels grootste criticasters, Dake en Veth, gaven hun mening. Dake roemde Gestels tekeningen met de woorden:

Die teekeningen zijn zoo grootsch, zoo aangrijpend dat ik er toe kom Gestel te beschouwen als een der grootste kunstenaars die ons land heeft voortgebracht. [...] Met welk een enorm talent, neen dat woord is te zwak, met welk een scheppend genie heeft Gestel die ontzaglijke sensatie weergegeven in het eenvoudigste materiaal wat er denkbaar is: papier en een

<sup>290</sup> Catalogus van de Tentoonstelling *De vlucht uit België*, Stedelijk Museum Amsterdam (1916).

<sup>291</sup> Zie bijvoorbeeld: M.V. (Maria Viola) *Handelsblad*, 24 februari 1916.



stuk zwart krijt. En als hij rustiger was met eenige kleuren. Wat een geweldige begeerte tot voortbrengen, welk een taai-volhoudende geestkracht moet deze kunstenaar gehad hebben, om dit werk te scheppen.<sup>292</sup>

De beklemmende beelden hadden Dake diep geraakt en in emotionele bewoordingen gaf hij daar uiting aan:

Vreeselijk is het te voelen, hoe onder die horden maar één begeerte is: weg te komen uit de hel, die achter hen brandt en dondert. [...] Voort, in honger en pijn. Voort in verpletterende vermoeidheid, voort ziek of niet, doof, blind of kreupel, voort naar de reddende grens (afb. 26).<sup>293</sup>



Afb. 26 Leo Gestel, *De vlucht uit België. Uittocht*, 1914, zwart kleurkrijt, 63 x 75 cm, Particuliere collectie

Hij eindigde zijn kritiek met de woorden:

Ik kan mij nu begrijpen, dat hij zich maandenlang daarna heeft overgegeven aan het rustbrengend spel van ruitjesschilderen met de vage gedachten aan mooie eilanden en vreedzame havenstadjes. Als hij dit nu zijn geheele volgend

<sup>292</sup> C.L. Dake, 'Tentoonstelling *De vlucht uit België*', Stedelijk Museum Amsterdam, *De Telegraaf*, 25 februari 1916.

<sup>293</sup> Ibidem.

leven blijft doen, dan heeft hij na dezen reuzenarbeid daarop recht en zal ik zijn naam niet anders dan met eerbied uitspreken.<sup>294</sup>

Dake vond dat in naam van de kunst en de historie de gehele collectie aangekocht zou moeten worden en een plaats moest krijgen in een museum in een permanente expositie. Zijn grootste wens was dat de serie niet verbrokkeld zou worden door aparte verkoop. Dit laatste zou volgens hem heiligschennis zijn. De didacticus Dake meende dat 'zulk een expositie menschenleeftijden lang het lugubere verhaal doen van den schandelijken aanval op een vreedzame, nijvere bevolking medegedeeld door een groot kunstenaar, die er getuige van was.'<sup>295</sup> De collectie viel niet geheel uit elkaar omdat Boendermaker ruim veertig stuks opnam in zijn verzameling.<sup>296</sup> Dat Dake daar niet van op de hoogte was, blijkt uit een kritiek van een jaar later waar hij het onderwerp weer met veel verve aankaartte:

[...] Men heeft dus dan ook eenvoudigweg eenige teekeningen voor een schijntje weggekocht en daardoor de monumentale collectie, die dadelijk in haar geheel had moeten worden aangekocht en in een openbaar museum ondergebracht geschonden. Waar de rest van de monumentale teekeningen is gebleven weet ik niet.<sup>297</sup>

Dake hield zich niet aan zijn mooie belofte dat hij Gestels naam niet anders dan met veel eerbied zou uitspreken (ook al zou hij werk maken dat Dake niet beviel). Een jaar later leverde hij toch weer scherpe kritiek:

Terwijl zelfs de groote kunstenaar Gestel aan het eind zijner inspiratie kwam en rustigjes aan het atelierwerk toog en eindelooze menigten cubistisch-coloristieke vraagstukjes ging oplossen, waarvan een enkel misschien als studieproef belang in kon boezemen, maar die bijeen genomen, als verfijnde nabootsing van uit het buitenland ingevoerd kunstbederf, den kunstenaar weer buiten de publieke interessensfeer plaatsten.<sup>298</sup>

De criticus C. Veth schreef een bijzonder artikel over de *De vlucht uit België* in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, gewijd aan de tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam, waar zeventig tekeningen werden getoond.<sup>299</sup> Het artikel, in de wij-vorm, begint op de voor Veth gebruikelijke enigszins neerbuigende wijze door aan te geven dat 'Gestels werk ongetwijfeld kwaliteiten heeft, maar dat wij, eerlijk gezegd, nooit zo grif kunnen aanvaarden. [...] Maar wij gaan onbevredigd en lauww

<sup>294</sup> Dake, 'Tentoonstelling *De vlucht uit België*', Stedelijk Museum Amsterdam, *De Telegraaf*, 25 februari 1916.

<sup>295</sup> Ibidem..

<sup>296</sup> Leo Gestel, *Cahier B*, p. 55.

<sup>297</sup> Dake, 'Aanteekeningen over beeldende kunsten', *De Telegraaf*, 2 april 1917.

<sup>298</sup> Ibidem.

<sup>299</sup> C. Veth, 'Leo Gestel: De vlucht uit België', Stedelijk Museum, Amsterdam, *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1916-1, p. 326-327.

naar huis. Wij hebben een gedachteproces bijgewoond, niet een mensch ontmoet.<sup>300</sup>  
 Bij de verdere bespreking van deze tentoonstelling veranderde hij compleet van toon:

[...] Wanneer ik dus zeg, dat ik niet wist, dat Gestel dit kon, deze mooie levende reeks teekeningen, dan heb ik niets bijzonders gezegd, want hij had mij nooit de gelegenheid gegeven hem te naderen. Ik dacht niet dat wij hier iemand hadden, die met zooveel geest en volledigheid die groote verscheidenheid van groepen zou kunnen teekenen, zonder ooit te vervallen in het droge, documentaire; die zoo geheel schilder, d.i. de door kleur en toon geboeide zou blijven, bij alle aandacht voor het karakter, het incident, de stemming, die zoo in alles tegelijk beeldend kunstenaar en bewogen, geïnteresseerde mensch zou kunnen zijn.<sup>301</sup>

Na deze eerste lovende woorden kon Veth het toch niet laten om vast te stellen dat een klein deel van de tekeningen, 'die wat opzettelijk dramatisch zijn', minder geslaagd was. Daarna vervolgde Veth zijn kritiek met een loflied op zowel de schilder als dit bijzondere werk:

Voluit schitterend vind ik echter de realistische, bij alle evenwichtige groepeerings er spontaan uitziende, aan een moment-opname gelijke tafreelen van de vlucht, die bijeenstelling aan de stations, de geïmproviseerde rustplaatsen. Tot de mooiste van deze, ook van kleur reëele en toch frissche composities behooren voor mij een paar van die groote vluchtelingenkampen met de huifkarren, afgespannen paarden, druk pratende mannen, spelende kinderen, bezige of moedeloos neerzittende vrouwen.[...] De schilder Gestel bewonderen wij in al de fijne kleurigheden, die hij weet aan te brengen. Den menschenkenner, den karakterteekenaar hebben wij lief om zijn fijn en nooit te gewilde typeren der echt Belgische personages, zijn meesterschap in het weergeven van al die verschillende uitdrukkingen op al die gezichten van in karren bij elkaar gepakte, of geesteloos voortsnellende, vertwijfeld of gelaten neerzittende menschen, om het licht en donker dat hij ook in de stemming weet aan te brengen [...] Zoo heeft deze gruwzame en gedenkwaardige episode de vlucht uit België, dan zijn chroniqueur gevonden. Een volkomen waardige, wiens levendige frissche, gevoelige indrukken aan het nageslacht kunnen worden overgeleverd als het eerlijk en betrouwbaar werk van een zeldzamerwijze eens met zijn tijd meelevende artiest, van wien ook wij ongetwijfeld nog veel verheugende verrassingen zullen ondervinden (afb. 27).<sup>302</sup>

<sup>300</sup> Veth, 'Leo Gestel: De vlucht uit België', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1916-1, p. 326-327.

<sup>301</sup> Ibidem.

<sup>302</sup> Ibidem.





Afb. 27 Leo Gestel, *De vlucht uit België*, 1914, zwart kleurkrijt, briefkaart, RKD. Archief Leo Gestel

Veth had nooit veel opgehad met Gestels werk, maar door deze serie tekeningen veranderde hij totaal van mening, zowel over het werk van de kunstenaar als over de mens Gestel. Zelfs in het toekomstige werk van Gestel had Veth een groot vertrouwen.

Gestel was met *De vlucht uit België* in één keer bekend en beroemd geworden bij het brede publiek, de vierde cirkel van erkenning uit het model van Bowness. Volgens Bowness duurt het ongeveer vijftintig jaar voordat de werkelijk originele kunstenaar brede publieke erkenning verwerft. Hij heeft dan alle vier de cirkels doorlopen en succes kan niet uitblijven. Bij Gestel verliep de weg naar succes niet helemaal volgens dit model. Hij werd al na een jaar of tien bekend bij het grote publiek, maar dit kwam niet doordat zijn hele oeuvre inmiddels algemeen gewaardeerd en geaccepteerd werd. Er bestond onder critici alleen een algemene consensus over de kwaliteit van deze serie tekeningen. Dit succes had een keerzijde voor Gestel, omdat critici, zoals bijvoorbeeld Veth, nu hoge verwachtingen koesterden van toekomstig werk.

*De vlucht uit België* was voor Gestel een in de marge ontstaan, eenmalig werk. Volgens hem waren de tekeningen eigenlijk niet meer dan reportagewerk, illustratieve afbeeldingen. Juist deze serie tekeningen bezorgde Gestel een enorm succes en grote bekendheid. Hij werkte er de hele winter van 1914 en een deel van het voorjaar van 1915 aan en ook later heeft hij er nog aan gewerkt. In zijn notities uit de jaren dertig schreef hij: 'Ik heb dikwijls nachten zitten doorwerken aan deze zo bewerkelijk dingen.'<sup>303</sup> Gestel relativeerde zijn succes met de woorden: 'Kortom er is heel wat inkt vermorst aan deze serie maar mijn moeite werd beloond want er kwam

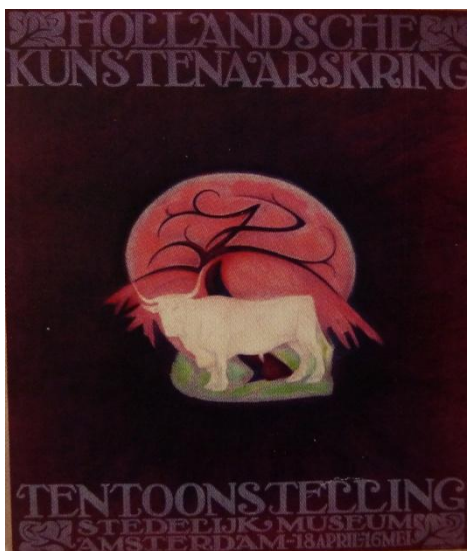
<sup>303</sup> Leo Gestel, *Cahier B*, p. 56.

weer geld in de la en we konden weer doorgaan.<sup>304</sup> In 1936 adviseerde hij zelfs zijn biograaf Van der Pluym het volgende: 'Kan niet aanbevelen bij de serie illustratieve vluchttekeningen lang stil te staan, geen afbeelding ervan opnemen.'<sup>305</sup> Van der Pluym gaf gehoor aan deze oproep en repte in de biografie met geen woord over *De vlucht uit België*, het was alsof het intermezzo niet had plaatsgevonden. In zijn biografische aantekeningen refereerde Gestel wel aan het succes en de bekendheid die hij door de serie had verworven, maar hij wijdde geen enkel woord aan alle lovende kritieken. Toch heeft hij er veel bewaard in zijn archief. Voor hem was de serie *De vlucht uit België* slechts een intermezzo geweest om geld te verdienen om te kunnen blijven werken.

Er zijn drie verschillende beoordelingen te onderscheiden van *De vlucht uit België*. De belangrijkste is die van de critici die de serie alom hebben geprezen, waardoor Gestel bekend en beroemd werd bij het grote publiek. De Duitse Huebner daarentegen noemde, zoals eerder in dit hoofdstuk gezegd, als enige *De vlucht uit België* juist een terugval in zijn carrière. Het is tekenend dat Huebner, die heel lovend was over Gestels werk, de tekeningenschets waarin het leed van de Belgen (veroorzaakt door de Duitsers) uitgebeeld werd, als een terugval bestempelde. Voor Gestel zelf was de serie niet relevant omdat hij *De vlucht uit België* niet tot zijn eigenlijke werk rekende.

### 3.3.2 Gestel en de Hollandsche kunstenaarskring

De eerste tentoonstelling van de Hollandsche Kunstenaarskring vond plaats in het voorjaar van 1915. Gestel had het affiche ontworpen waarop hij een witte os afbeeldde tegen een rode achtergrond (afb. 28).



Afb. 28 Leo Gestel, *Affiche HKK*, 1915

<sup>304</sup> Leo Gestel, *Cahier B*, p. 56.

<sup>305</sup> Estourgie-Beijer en Heuves, *Leo Gestel. Schilder en tekenaar*, p. 57, noot 30.

Gestel kreeg de mogelijkheid zijn werk, bestaande uit negenentwintig schilderijen van voornamelijk landschappen uit Mallorca, in een apart zaaltje te exposeren.<sup>306</sup> Hieruit blijkt het belang dat de andere leden toekenden aan zijn werk. Voorts was er naast werk van de oprichters, werk te zien van kunstenaars die waren uitgenodigd door de Hollandsche Kunstenaarskring, zoals Sluijters en Piet van Wijngaerdt.<sup>307</sup>

Uit de diverse kritieken in de pers van de eerste tentoonstelling van de Hollandsche Kunstenaarskring blijkt hoe verdeeld de kunstwereld was, ook over het werk van Gestel. Volgens Gestel werd er heel raar aangekeken tegen zijn werk en werd hij uitgescholden voor de 'Hollandsche cubist'.<sup>308</sup> Wolf reageerde negatief, hij vond de Mallorca-landschappen 'een misgreep'.<sup>309</sup> Steenhoff en Plasschaert, waren daarentegen positief. Steenhoff wijdde een uitgebreide kritiek aan deze Mallorca-schilderijen, waarin hij Gestel verdedigde:

Gestel maakt deze tentoonstelling boven allen belangwekkend. Met zijn landschappen uit Spanje is hij hier *het* raadsel. [...] Gestel heet de Hollandsche cubist - het is een woord – maar de zin ervan wordt door deze werken wel duidelijk gemaakt: styleerende opvatting der werkelijkheid, maar die met voorbedachte rade geschiedt. Dit laatste moge als een tegenwerping gelden op deze kunstwijze, maar zooals ik straks zei, aan dat redelijke overleg blijkt er in den tegenwoordige ontwikkelingsstaat niet te ontkomen zijn. Bij een gelijkmatig, maar ernstig strever als Gestel, valt dit ter meer op. Bovendien is hier tegenover te stellen, dat er nog steeds talloze schilderijen gemaakt worden -en geprezen- gruwelijk van zinledigheid. [...] Hij heeft in zijn modernisme iets van de hollandsche degelijk- en eerzaamheid. Ik zou aan de velen, die zich ergeren, dat ze uit deze kaleidoskoop-achtige landschappen niet goed wijs kunnen worden en dus hun schoonheidzin gekwetst voelen, willen vragen, of ze nooit genoten van de onnavolgbare beweeglijkheid, maar de toch rythmische gebondenheid van de vormen, en den rijken wisselgang der vloeiende kleuren in een watervlak, waar reële gedaanten zich in weerspiegelen. Het schoone is daar de samenhang en omgekeerd. De tegenwerping dat deze schilderijen geen spiegelende watervlakken voorstellen, kan hier niet dienen, daar eerst nog aan de richtige waarderingswijze, aan het zuiver en onbevangen beoordelen, moet toegekomen worden. Dan geloof ik ook wel dat er voor velen kostelijke eigenschappen in het werk van Gestel te vinden zullen zijn.

<sup>306</sup> Van der Geer, *Gerrit Willem van Blaaderen*, p. 63.

<sup>307</sup> Ibidem.

<sup>308</sup> Leo Gestel, *Cahier B*, p. 57.

<sup>309</sup> Wolf, 'Tentoonstelling de Hollandsche Kunstenaarskring', *De Kunst* 24 april 1915.

Dat onoverkomelijke bezwaar van onduidelijkheid in voorstelling, zal hen dan ook wat onverstandig gaan lijken.<sup>310</sup>

Steenhoff nam zijn taak als criticus heel serieus met deze kritiek. Hij wilde de moderne kunst van Gestel interpreteren, beoordelen en het publiek niet alleen informeren maar ook opvoeden. Als het publiek zou leren met andere ogen te kijken, dan zou er zo veel meer te genieten zijn van Gestel bijzondere kunst.

Gestel was zeer ingenomen met de positieve beoordelingen van Steenhoff en Plasschaert.<sup>311</sup> Hij vermeldde in zijn biografische notities dat hij later nog vaak met Steenhoff over deze periode 'die hem naar hij zei altijd zoo getroffen had', gesproken had.<sup>312</sup> Ondanks de goede kritieken verkocht Gestel op deze tentoonstelling slechts één van zijn Mallorca-schilderijen aan zijn vriend Van Blaaderen.<sup>313</sup> Dit laat zien dat ook goede kritieken geen garantie bieden voor een goede verkoop. Gestel memoreerde in zijn notities dat hij korte tijd later meer succes had bij kunsthandel Gerbrands in Utrecht: 'Ik verkocht voordat het gehangen was een serie ervan aan Bremmer die even binnen kwam en er zeer mede ingenomen was. Dit gaf mij veel voldoening.'<sup>314</sup>

Gestel exposeerde niet op de tweede tentoonstelling van de Hollandsche Kunstenaarskring in 1916. Het was een tentoonstelling die door Veth als zeer interessant werd bestempeld, ondanks 'de afwezigheid van twee anders het meest op den voorgrond tredende leden: Gestel en Van der Hem.'<sup>315</sup> Gestel exposeerde in deze jaren nauwelijks, een enkele solotentoonstelling daargelaten. Ook bij de tentoonstellingen van de Hollandsche Kunstenaarskring van 1917 en 1918 was Gestel de grote afwezige.

In de loop van 1917 was Gestels gezondheidstoestand achteruit gegaan door zijn opspelende maagkwaal. Dit was van invloed op zijn werk, onder andere omdat hij niet meer staand kon werken. Hij onderging in het voorjaar van 1918 een zware maagoperatie.<sup>316</sup> Dit was een weinig productief jaar voor Gestel. In zijn aantekeningen noteerde hij: 'Jaar van maagkwaal, veel tijd verloren.' Om toch in zijn levensonderhoud te voorzien, maakte hij dat jaar, net als in het begin van zijn carrière, veel reclamewerk, onder meer voor Philips (afb. 29).

<sup>310</sup> W. Steenhoff, *De Groene Amsterdammer*, 30-11-1915.

<sup>311</sup> Leo Gestel, *Cahier B*, p. 57.

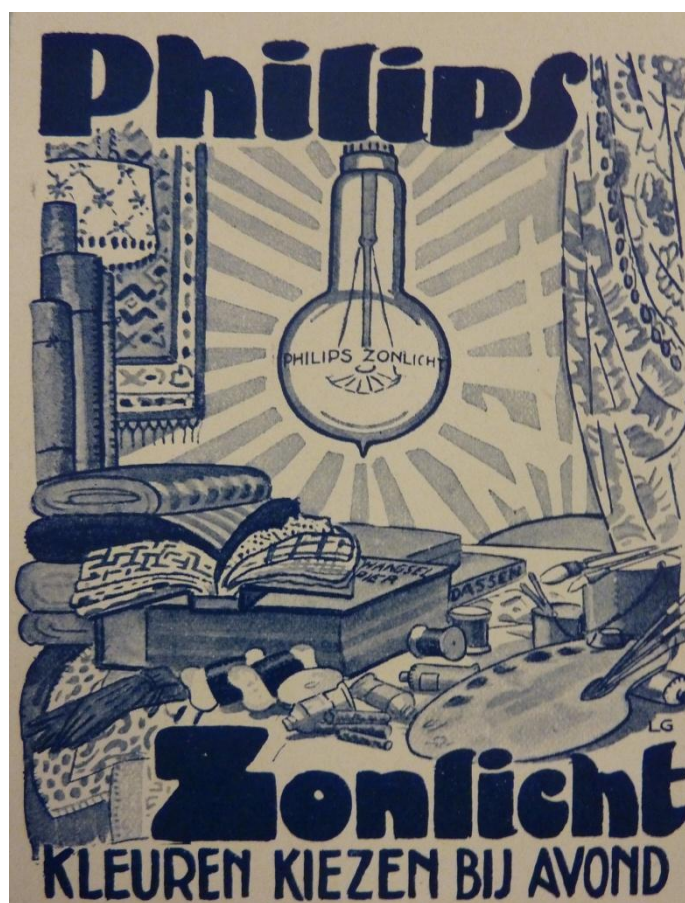
<sup>312</sup> Ibidem.

<sup>313</sup> Ibidem.

<sup>314</sup> Ibidem.

<sup>315</sup> C.V. (C. Veth), 'Hollandsche Kunstenaarskring', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1916-I.

<sup>316</sup> Leo Gestel, *Cahier B*, p. 61.



Afb. 29 Leo Gestel, *Philips-reclame*, 1918

Doordat Gestel een aantal jaren (1916-1918) nauwelijks geëxposeerd had, was er een stilte ontstaan rondom zijn werk. Men vroeg zich af: 'Is het niet reeds langer dan drie jaren geleden, dat Leo Gestel voor het laatst exposeerde?'<sup>317</sup> Het was om gezondheidsredenen dat Gestel een poos niet had geëxposeerd. In een brief aan zijn vriend Slagter gaf hij echter als reden op dat hij 'in een periode van studie was en daarom al enige tijd niet had geëxposeerd.'<sup>318</sup> Pas in 1919 exposeerde Gestel weer bij de voorjaartentoonstelling van de Hollandsche Kunstenaarskring. In twee volle zalen hing werk uit de jaren 1916-1918, voor het overgrote deel waren dit bloemstillevens. Slagter roemde in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* de volle en rijke kleuren en de rustige composities van deze bloemstillevens (afb. 30).<sup>319</sup>

<sup>317</sup> Loosjes-Terpstra, *Leo Gestel als modernist*, p. 20.

<sup>318</sup> Brief van Leo Gestel aan Jan Slagter, 17 april 1917, Archief Leo Gestel, RKD Den Haag.

<sup>319</sup> J. Slagter, 'Leo Gestel in den Hollandschen kunstenaarskring te Amsterdam.' *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1919-1, p. 292-293.





Afb. 30 Leo Gestel, *Bloemstilleven*, 1917, aquarel, 65 x 56 cm, collectie Mark Smit Kunsthandel, Ommen

In deze kritiek stelde Slagter de kunstenaar Gestel als voorbeeld in roerige tijden. Volgens Slagter:

Trof in heel deze inzending van den rusteloozen zoeker en harde werker, die Gestel is, de distinctie, welke al zijn arbeid eigen is, en die hem een bijzondere plaats geeft onder degenen, die in deze trillende tijden van wording en verwording de kunst een nieuwen inhoud trachten te geven.<sup>320</sup>

Sinds *De vlucht uit België* werd er in de kritieken niet alleen over de kunst, maar ook over de kunstenaar Gestel geschreven. Plasschaert vroeg zich in zijn kritiek op het tentoongestelde werk bij de Hollandsche Kunstenaarskring af 'Wat is Gestel, wie is Gestel.' Hij vervolgde:

[...] Gestel is een teedere met de kracht der teederen, en hij kan door sommigen gemakkelijk worden onderschat, omdat in dezer dagen het theatrale gebaar meer geldt... dan het waard is. Ik onderschat hem niet, ik overschat hem niet. Er was te prijzen actie in zijn vlucht uit België, [...] maar er is hier meer en beters. In zijn reeks zonnebloemen vindt men zijn grote

<sup>320</sup> Slagter, 'Leo Gestel in den Hollandsche Kunstenaarskring', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 1919-1, 292-293.

melancholie.[...] Gestel is een schilder van bloemen en van havens met de zeilen der schepen, ook als een bloemstuk, en soms spiegelt bij hem de hemel het land, niet het land den hemel!<sup>321</sup>

Het was moeilijk voor een kunstenaar om eenmaal verkregen succes vast te houden. Plasschaert vond het nieuwe werk van Gestel, gemaakt na *De vlucht uit België*, zelfs beter dan de veelgeprezen serie. Het was volgens hem Gestel gelukt dit succes niet alleen te evenaren maar zelfs te overtreffen.

### 3.3.3 *Deelname aan (buitenlandse) tentoonstellingen*

Gestel nam deel aan diverse (solo)tentoonstellingen bij kunstzalen, die als primair doel hadden zijn werk te verkopen. Deze tentoonstellingen werden ook door critici gevolgd. In 1916 had hij een solotentoonstelling bij de kunstzaal Unger en Van Mens in Rotterdam, waar hij werk uit de periode 1910-1914 exposeerde. Unger en Van Mens was een bekende Rotterdamse kunstzaal die van 1912 tot 1947 heeft bestaan.<sup>322</sup> Hier hing werk dat Gestel had gemaakt voordat hij succes kreeg met de serie *De vlucht uit België*.

Volgens Bowness is een consequentie van eenmaal verkregen succes dat de kwaliteit van zowel nieuw werk als ouder werk, door critici aan dit succes zal worden afgemeten.<sup>323</sup> Dit gebeurde ondermeer in een kritiek van Plasschaert uit 1916, waarin hij het bij Unger en Van Mens tentoongestelde oudere werk uit 1910-1914 van Gestel besprak:

Er wordt bij de critiseering van het werk van Gestel de volgende fout door sommige critici begaan: Gestel maakte de tekeningen van de Vlucht uit België; hij schilderde de portretten van Rensburg; deze zijn goed –alles wat hij doet en deed is dus goed. Dit is te eenenmale onjuist. Ik bewonder de tekeningen uit België's Vlucht, maar ik vind de geschematiseerde landschappen geen 'schilderijen'; het zijn eerder goede ontwerpen voor glas-in-lood.[...] Er is nog iets, dat te veel dezer landschappen is in te brengen. Er is geen evenwicht, geen rust. [...] Met erkenning zijner gaven in België's Vlucht is Gestel niet als geheel gecritiseerd. Bij dit talent dienen de fouten, zijn onrust, eveneens aangeduid te worden.<sup>324</sup>

In de loop van 1923 toen Gestel in het buitenland verbleef, exposeerde hij weer bij Unger en Van Mens met tekeningen en aquarellen uit de Beemster. Deze werken werden goed ontvangen door de critici, die zijn meesterschap roemden in de eenvoudige, maar diep doorvoelde natuurweergave.<sup>325</sup>

<sup>321</sup> A. Plasschaert, 'Hollandsche Kunstenaarskring', *De Amsterdammer*, 5 april 1919.

<sup>322</sup> RKD-archief. Unger en Van Mens, Dokumentatie/Kunsthandel en Galerie/Nederland.

<sup>323</sup> Bowness, *The conditions of success*, p. 28.

<sup>324</sup> Plasschaert, 'Leo Gestel bij Unger en Van Mens', *Kunst- en Letternieuws*, 20 januari 1916.

<sup>325</sup> Estourgie-Beijer, *Leo Gestel*, p. 70 en M. de Meester-Obreen in *Op de Hoogte*, maart 1924.



Na afloop van de Eerste Wereldoorlog was het internationale kunstverkeer weer opgang gekomen.<sup>326</sup> Al in augustus 1918 organiseerde de Freie Secession in Berlijn een tentoonstelling van moderne kunst uit het neutrale Nederland. Hieraan namen ondermeer Verster en Gestel deel die vertegenwoordigd waren met stillevens.<sup>327</sup> De vanuit Nederland georganiseerde tentoonstellingen van moderne kunst in het buitenland hadden een officieel karakter.<sup>328</sup> Vanuit het Ministerie van OK&W werden er commissies ingesteld die de selectie deden. In 1920 startte in Brighton een reizende expositie van moderne Nederlandse kunst, die eindigde in Londen. De expositie beoogde een zo goed mogelijk beeld te geven van de toenmalige Nederlandse kunst. De selectie was gedaan door een uitvoerend comité onder leiding van de voorzitter Cornelis Baard, die dat jaar directeur was geworden van het Stedelijk Museum Amsterdam.<sup>329</sup> Aan de expositie deed een groot aantal kunstenaars mee. Naast Gestel waren dat ondermeer Mondriaan, Van Dongen, Colnot, Filarski en Van der Hem. Deze kunstenaars waren allen vertegenwoordigd met slechts één werk.<sup>330</sup> De bijdrage van Gestel was een aquarel, een stilleven met bloemen.

Een jaar later, in 1921, werd de eerste *Exposition Hollandaise. Tableaux, aquarelles et dessins ancien et modernes* gehouden in het Musée du Jeu de Paume in Parijs. Ook deze tentoonstelling werd georganiseerd door een speciaal opgerichte commissie. Anders dan bij de tentoonstelling in Bristol had men nu gekozen voor een kleiner aantal kunstenaars, die met meerdere werken vertegenwoordigd waren. Van Gestel waren er twaalf werken te zien, waaronder portretten, bloemstillevens en landschappen.<sup>331</sup> In 1926, vijf jaar na de eerste tentoonstelling, vond de tweede *Exposition Hollandaise. Tableau, aquarelles, dessins modernes* plaats in het Musée du Jeu de Paume in Parijs. Deze tentoonstelling toonde werken die van officiële zijde representatief werden gevonden voor de Nederlandse moderne kunst in die tijd.<sup>332</sup> Gestel, die toen in Vlaanderen verbleef, was vertegenwoordigd met zeven werken, waaronder landschappen en stillevens.<sup>333</sup> Uit het feit dat Gestel prominent aanwezig was op deze twee tentoonstellingen, kan opgemaakt worden dat hij van officiële zijde gezien werd als een representatief en toonaangevend modern kunstenaar. Van deze tentoonstellingen zijn echter geen besprekingen gevonden.

### 3.3.4 Gestel in een buitenlands overzichtswerk

In 1921 kwam naast het boek *Moderne Kunst in den Privatsammlungen in Europas*

<sup>326</sup> Mieke Rijnders, *Willem van Konijnenburg. Leonardo van de Lage Landen* (Zwolle 2008) p. 201.

<sup>327</sup> Rijnders, *Willem van Konijnenburg*, p. 201.

<sup>328</sup> Ibidem.

<sup>329</sup> Ibidem, p. 202.

<sup>330</sup> RKD. Archief Leo Gestel. Brighton Public-Art-Galleries *Catalogue of -an-exhibition-of modern Dutch Art*. June-July, 1920.

<sup>331</sup> RKD. Archief Leo Gestel. *Catalogus Tentoonstelling. Exposition Hollandaise* (1921).

<sup>332</sup> Rijnders, *Willem van Konijnenburg*, p. 204.

<sup>333</sup> RKD. Archief Leo Gestel. *Catalogus Tentoonstelling. Exposition Hollandaise* (1926).

ook Huebners boek *Die neue Malerei in Holland* uit.<sup>334</sup> In dit boek beschreef hij een groot aantal moderne Nederlandse schilders, waaronder Gestel en Sluijters. Huebner maakte een onderverdeling in 'Die Idealisten der Linie, der Farbe, des Raumes en die Idealisten der Fläche'. Gestel rekende hij tot 'Die Idealisten des Raumes.' Hij besteedde ruim twee pagina's aan wat hij 'Das umfangreiche Lebenswerk van Leo Gestel' noemde.<sup>335</sup> Hierbij nam hij zes illustraties op van het werk dat Gestel maakte tussen 1912 en 1916, waaronder bloemstukken, landschappen en het portret van de dichter Rensburg. Ter vergelijking: Sluijters kreeg iets minder tekst en vier afbeeldingen toebedeeld en Mondriaan nog minder tekst en geen enkele afbeelding. Algemeen wordt door kunsthistorici aangenomen dat de in een overzichtswerk opgenomen hoeveelheid tekst en het aantal illustraties, medebepalend is voor de status die door de auteur aan de kunstenaar wordt toegeschreven. Hiervan uitgaande, kan worden afgeleid dat Huebner een bepaalde status toekende aan Gestel, een status die ook al naar voren kwam in zijn boek *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas* bij de bespreking van Gestel in de collectie Boendermaker.

De criticus Veth wijdde in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* een bespreking aan Huebners boek. Volgens Veth heeft het boekje 'de deugden zoowel als de gebreken van een beschouwer die van zeer nabij het onderwerp beziet.'<sup>336</sup> Hij had kritiek op wat hij noemde 'het te gewichtig redeneren over het werk en de persoonlijkheid van onrijpe en onbeduidende schilders.' Hij kwam tot de volgende conclusie:

Neen, men moet dit boek met zeer veel voorbehoud raadplegen, want het is zooals ik reeds zeide, het boek van iemand die te dicht op het onderwerp kijkt. En die er ook, wat den tijd betreft, te kort bij staat. Gegevens voor den aard en zelfs voor de levensbijzonderheden des schilders zal een latere historicus er uit kunnen putten. Zulks een latere geschiedschrijver zal dan 'des umfangreiche Lebenswerk Leo Gestels' nog beter kunnen overzien [...].<sup>337</sup>

Bij de beoordeling van dit overzichtswerk lijkt Veth andere criteria te hanteren –zoals afstand nemen– dan die golden voor het schrijven van kritieken. Het feit dat Gestel werd opgenomen in een buitenlands overzichtswerk was van wezenlijk belang voor het zichtbaar maken van zijn werk over de landsgrenzen.

### 3.3.5 *Gestel in Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*

In 1923 verscheen een studie over het leven en werk van Gestel van de hand van Slagter in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*.<sup>338</sup> Slagter was al veel eerder van plan

<sup>334</sup> F.M. Huebner, *Die neue Malerei in Holland* (Leipzig/Arnhem 1921).

<sup>335</sup> Huebner, *Die neue Malerei in Holland* p. 93.

<sup>336</sup> Veth, 'Boekbespreking Die neue Malerei in Holland', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1921.

<sup>337</sup> Ibidem.

<sup>338</sup> J. Slagter, 'Leo Gestel', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1923-2.

geweest een artikel te publiceren, maar Gestel had steeds geprobeerd hem te overtuigen nog te wachten.<sup>339</sup> Hij had naar eigen zeggen ‘feitelijk geen werk gemaakt, maar was hij hoofdzakelijk materiaal aan het verzamelen om tot voldoende klaarheid en kunde te komen.’<sup>340</sup> De publicatie van ruim elf pagina’s met negen kleurenafbeeldingen, werd opgedragen aan de vader van Gestel en aan de nagedachtenis van zijn moeder, die in 1915 was overleden. Dit was de tweede maal dat er uitgebreid aandacht werd besteed aan het kunstenaarschap van Gestel in een kunsttijdschrift. Tien jaar eerder, in 1913 had Wolf een biografische schets geschreven in *De Kunst*, naar aanleiding van Gestels solotentoonstelling bij Schüller en Eisenloeffel.

Slagter roemde Gestels enorme en onverzettelijke werklust en zijn omvangrijke arbeid.<sup>341</sup> Zijn oeuvre vertoonde weliswaar grote uiterlijke verschillen, maar die hielden verband met zijn ontwikkelingsgang. Volgens Slagter kende zijn kunst een stevig fundament. Gestel zou nooit gebruikmaken van buiten de kunst staande middelen om zijn werk voor het publiek aantrekkelijk te maken. Slagter uitte, net als Veth, kritiek op Huebners boek *Die neue Malerei in Holland*. Hij vond dat Huebner Gestel te zeer in een vakje plaatste.<sup>342</sup> Slagter verwoordde het als volgt:

Huebner rangschikt hem niet onaardig in diens lezenswaardige boekje onder de ‘Idealisten des Raums’ doch dat dit niets meer is dan een klassificatiemanie, welk gemak brengt voor het ogenblik, doch niet bijdraagt tot verheldering aan inzicht.<sup>343</sup>

Volgens Slagter bezat Gestel een onverzettelijkheid, waardoor hij ondanks de onverschilligheid of de afkeuring van het publiek, vast bleef houden aan zijn denkbeelden en daarvoor vaak een harde strijd moest leveren.<sup>344</sup>

Slagter betrok ook de verzamelaars van Gestels werk bij zijn verhaal en dit was nieuw. Hij sprak zijn grote waardering uit voor Boendermaker, omdat zijn ‘moreele en stoffelijke waardeering’ het mogelijk maakte voor Gestel en anderen om door te gaan.<sup>345</sup> Hij roemde Boendermakers volkomen onbaatzuchtigheid. Net als Huebner in zijn boek *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas*, vermeldde Slagter dat een deel van de collectie van Boendermaker in bruikleen was afgestaan aan het Stedelijk Museum Amsterdam. Slagter voegde daar aan toe dat ‘zij zodoende in het midden van de openbare belangstelling is geplaatst.’<sup>346</sup> Hieruit blijkt des te meer hoe belangrijk bruiklenen waren voor de zichtbaarheid van het werk

<sup>339</sup> RKD. Archief. Gestel. Correspondentiemap. Brieven van Leo Gestel aan Jan Slagter van 17 april 1917, 22 april 1918 en 2 maart 1919.

<sup>340</sup> RKD. Archief Gestel. Correspondentiemap. Brief van Leo Gestel aan Jan Slagter van 17 april.

<sup>341</sup> J. Slagter, ‘Leo Gestel’, *Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift*, 1923-2, p. 4.

<sup>342</sup> Ibidem.

<sup>343</sup> Ibidem.

<sup>344</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>345</sup> Ibidem.

<sup>346</sup> Ibidem.

van Gestel en anderen. Bovendien laat het zien welke positie Slagter innam in het discours over de bruiklenen van Boendermaker aan het Stedelijk Museum Amsterdam. Naast zijn waardering voor Boendermaker noemde Slagter ‘met evenveel sympathie’ de verdiensten van de verzamelaars Beffie, Esser en Kröller-Müller.<sup>347</sup> Vervolgens besprak Slagter een aantal van Gestels kunstwerken uit de verschillende periodes, waaronder ‘zijn schitterende portretten van de dichter Rensburg, de Mallorca-studies die als een hoogtepunt in zijn ontwikkelingsgang moet worden beschouwd, de magistrale teekeningen van zonnebloemen en de meest bewonderde Beemster-motieven.’<sup>348</sup> Na twintig jaar van heel hard werken was Gestel volgens Slagter in 1922 tot grote hoogte gekomen met zijn portret van J.H. Toorop, met zijn ‘machtige, oosterschen kop, vol geheimen en vreemde sentimenten zoo volledig veraanschouwelijkt (afb. 31).’<sup>349</sup>



Afb. 31 Leo Gestel, *Jan Toorop*, 1922, houtskool op papier, 148.6 x 137.6 cm, Stedelijk Museum Alkmaar

<sup>347</sup> Slagter, ‘Leo Gestel’, p. 5.

<sup>348</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>349</sup> Ibidem, p. 11.

In deze opsomming van kunstwerken, verwees Slagter naar een voetnoot: ‘Volledigheidshalve zij hier nog gewezen op de bekende reeks van schetsen uit 1914 “De Vlucht uit België”, werk van meer journalistieke aard dat hier buiten bespreking kan blijven.’<sup>350</sup> Het is opmerkelijk dat Slagter *De vlucht uit België* buiten beschouwing liet, maar gezien Gestels overgevoeligheid voor dit thema niet geheel onbegrijpelijk.

Slagter zag zijn vriend Gestel als een der leidende figuren in de moderne schilderkunst, die onwankelbaar trouw was aan een hoog besef van kunstenaars-integriteit.<sup>351</sup> De publicatie was één groot loflied op de mens en de kunstenaar Gestel. Toch heeft Gestel deze publicatie niet voor promotiedoeleinden gebruikt, zoals hij wel had gedaan met de biografische schets van Wolf.

### 3.3.6 *Verhuizing en een tijd van buitenlandse reizen (1923-1927)*

#### 3.3.6.1 *Bergen*

Gestel had gehouden van het bruisende leven in Amsterdam, maar hij hield ook van Bergen. Hij schreef er in zijn notities poëtisch over: ‘Heerlijk land met hoge wijde luchten en onmetelijke polders. Oud Bergerland met zijn bosschen, zijn uitgestrekte duinenruggen, dan de zee oneindig daarachter.’<sup>352</sup> Het was dan ook niet verwonderlijk dat hij in 1921 van Amsterdam naar Bergen verhuisde, waar hij een nieuw huis had laten bouwen. In de buurt huurde hij een atelier, dat door Slagter een werkplaats werd genoemd ‘een onaanzienlijk steenen schuurtje, meer niet.’<sup>353</sup>

Gestel ontdekte de natuur van de bloeiende Beemster en werkte koortsachtig aan de uitwerking van studies. Hij vond echter geen rust in Bergen en eind 1922 kreeg hij een ernstige inzinking. Pas in 1943 schreef zijn vriend D.A. Klomp in voorzichtige bewoordingen hierover in zijn boek *In en om de Bergensche School. Gestel in Bergen*. Volgens Klomp maakte Gestel toen een moeilijke tijd door:

Gestel vertoonde in die dagen al spoedig een grote nervositeit. Dagenlang isoleerde hij zich in zijn atelier, ook des avonds, om zijn naar de natuur gemaakte studies te vergeestelijken. Hij raakte door het gemis aan evenwicht tussen arbeid, ontspanning en rust, de macht over zich zelf kwijt.<sup>354</sup>

Noch Gestel zelf, noch zijn vriend Slagter of zijn biograaf Van de Pluym hebben over deze episode iets geschreven.

---

<sup>350</sup> Slagter, ‘Leo Gestel’, p. 9.

<sup>351</sup> Ibidem, p.11.

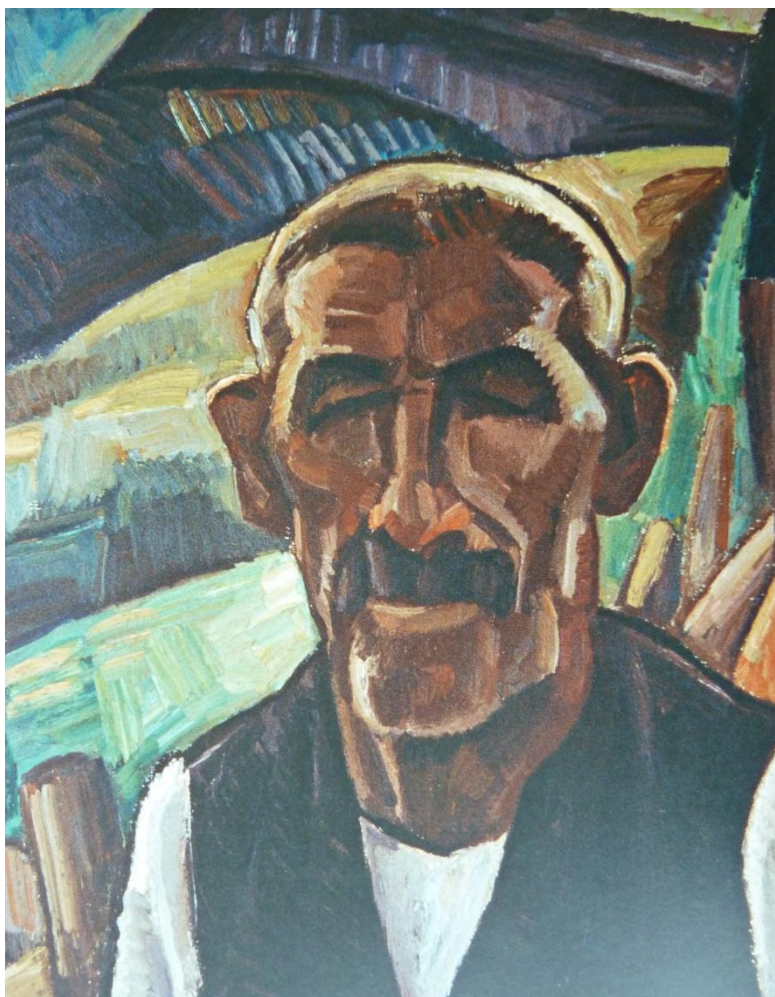
<sup>352</sup> Leo Gestel, *Cahier B*, p. 42a.

<sup>353</sup> Slagter, ‘Leo Gestel’, p. 1.

<sup>354</sup> D.A. Klomp, *In en om de Bergensche School*, p. 37.

### 3.3.6.2 Reizen naar Duitsland, Italië en Vlaanderen

Begin 1923 besloot Gestel met zijn vrouw An en in gezelschap van Zus Boendermaker, dochter van Piet, zijn vriend Adriaan Lubbers te gaan bezoeken in Dresden. De reis werd gemaakt met financiële steun van Boendermaker.<sup>355</sup> Gestel werkte hard in het atelier van zijn vriend en hier ontstonden houtskooltekeningen en aquarellen van winterse dorpsgezichten, berglandschappen en portretstudies van bergbewoners (afb. 32).



Afb. 32 Leo Gestel, *Sepp König*, 1923, olieverf op doek, 91 x 66 cm, Particuliere collectie

Half maart werd Gestel ziek, hij kreeg weer last van zijn maag en moest daardoor een volle maand rust houden. Deze periode benutte hij om kleine litho's te maken van het besneeuwde landschap, die hij na zijn herstel heeft afgedrukt in de academie van Dresden.<sup>356</sup> Een van deze litho's verscheen op de voorpagina van de eerder genoemde publicatie van Slagter uit 1923.

<sup>355</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel 1881-1941*, p. 126.

<sup>356</sup> Estourgie-Beijer, *Leo Gestel*, p. 73.



Gestel en Lubbers werkten in de zomermaanden zoveel mogelijk buiten. Hun werk uit deze tijd leek zoveel op elkaar dat het soms nauwelijks te onderscheiden was.<sup>357</sup> Dit doet denken aan de hechte samenwerking tussen Gestel en Sluijters uit de eerste jaren van hun carrière. Rond 1920 was er een einde gekomen aan hun artistieke verbondenheid. Sluijters koos ervoor verder te werken in de expressief-realistische stijl waarmee hij veel succes had. Gestel daarentegen bleef de zoekende kunstenaar, die steeds naar verdieping en vernieuwing streefde. Hun vriendschap is een levenlang blijven bestaan.<sup>358</sup>

In het najaar van 1923 reisde Gestel met zijn vrouw en Zus Boendermaker vanuit Duitsland naar Italië en vestigden zich op Sicilië in Taormina, waar zijn vriend Van Blaaderen zich bij hem voegde. Op Sicilië ontstond een reeks olieverfstudies, aquarellen en grote krijttekeningen van dorpen en landschappen (afb. 33).



Afb. 33 Leo Gestel, *Straatje in Taormina (waterdraagster)*, 1924, olieverf op doek, 67 x 45 cm, Singer, Laren

<sup>357</sup> Estourgie-Beijer, *Leo Gestel*, p. 75.

<sup>358</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel 1881-1941*, p. 12.



In de daaropvolgende zomer reisde het gezelschap door naar Positano aan de Amalfikust, waar de familie Lubbers verbleef. Gestel werkte er hard aan dorpsgezichten en grote figuurstukken. Per ansichtkaart verontschuldigde hij zich bij zijn vriend Slagter dat hij zolang niets van zich had laten horen 'Ik was ook aldoor degelijk a/d slag.'<sup>359</sup>

Eind 1924 keerde het gezelschap terug naar Bergen. Volgens Klomp maakte Gestel hier een 'periode van hevigen innerlijke strijd' door, zonder aan te geven waardoor die veroorzaakt werd.<sup>360</sup> Van der Pluym stelde in zijn biografie de vraag 'Vond hij door de vele indrukken, meegenomen uit het Beiersche Woud of Zuid-Italië thans het Bergensche landschap niet meer zo sterk, of kon hij hier niet tot rust komen?'<sup>361</sup> De werkelijke reden was de eerder beschreven breuk van Gestel met Boendermaker, die grote gevolgen had voor zijn functioneren en voor zijn huwelijk.<sup>362</sup>

Het eerste half jaar van 1925 was hierdoor een vruchteloze periode voor Gestel. Hij vroeg aan zijn vriend De Smet om onderdak te regelen aan de rivier de Leie.<sup>363</sup> In juni van dat jaar betrok Gestel een kamer in het pension het Heiligen Huizeken aan de Leie in Drongen, dicht in de buurt van De Smet en Van den Berghe. Hier bleef hij twee jaar, het werd een periode van bezinning en contemplatie. In deze periode zijn de *Bloc-Notes* ontstaan, die enerzijds een bespiegeling geven over het leven, de kunst en het kunstenaarschap en anderzijds de alledaagse gebeurtenissen aan de Leie beschrijven. Gestel gebruikte zijn *Bloc-Notes* ook om kritiek te uiten op andere kunstenaars, zoals Mondriaan en op diverse critici. Over Plasschaert schreef hij bijvoorbeeld: 'Plasschaert kan met zijn geestige litteratuur zijn eenzijdigheid en zijn onmacht niet bedekken.'<sup>364</sup> Dit staat in schril contrast met een brief die Gestel in het begin van zijn carrière aan Plasschaert had geschreven, waarin hij zich voorstelde aan de criticus: '[Ik] heb mij in 1903 direct losgemaakt van onderwijs en aanverwante zaken en ben met mijn studies geheel alleen begonnen'.<sup>365</sup> Hieruit kan worden opgemaakt dat Gestel als aankomend kunstenaar opkeek tegen de criticus Plasschaert. Daar is na drieëntwintig jaar weinig meer van te merken, ondanks alle goede en positieve kritieken die hij van Plasschaert had gekregen in de loop der jaren.

<sup>359</sup> Ansichtkaart Leo Gestel aan Jan Slagter, 26 oktober 1924, RKD. Archief Jan Slagter, NL-HaRKD-0121.

<sup>360</sup> Klomp, *In en om de Bergensche School*, p. 38..

<sup>361</sup> W. van der Pluym, *Leo Gestel. De schilder en zijn werk* (Amsterdam 1936) p. 34.

<sup>362</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel 1881-1941*, p. 130 en noot 53.

<sup>363</sup> Van der Pluym, *Leo Gestel*, p. 34.

<sup>364</sup> Leo Gestel, *Bloc-Notes*, p. 25.

<sup>365</sup> RKD. Den Haag. Archief Gestel. Correspondentiemap. Ongedateerde brief van Gestel aan Albert Plasschaert,

Gestel hield zich ook vanuit Vlaanderen op de hoogte van de ontwikkelingen in de kunstwereld. Hij schreef veel brieven aan vrienden, zoals aan zijn goede vriend Klomp: '[Nu] zit ik bij mijn olielampje op het kamertje, dat mij liever is geworden dan het mooiste huis, omdat ik hier niets bezit dan mijn eigen 'ik' en die paar spullen, die ik nodig heb en wij hier met elkaar den moeilijksten tijd van mijn leven doormaakten.'<sup>366</sup> Uit deze ene zin kan opgemaakt worden hoe zwaar hij het had in Vlaanderen. Toch behield hij zijn strijdbaarheid. In 1926 schreef hij een open brief aan 'het Nederlandsche volk en zijn regering' met hierin een aanklacht tegen de academie als 'monument van levenloos conservatisme, die gedurende een periode van twintig jaar evolutie in de kunst het imago heeft behouden van een duf bureau voor ambtelijke arbeid.'<sup>367</sup> Gestel deed een beroep op de overheid om de verouderde reglementen te vervangen door wetten die in overeenstemming zijn met de 'geboren vrijheidsmensch' die de kunstenaar is.<sup>368</sup>

Net als hij in Duitsland en Italië had gedaan, werkte Gestel hard in Vlaanderen. Hier ontstonden Vlaamse landschappen met aardappelrooiers, ploegers, zaaiers en beelden van de Leie met zijn bootjes en vissers (afb. 34).



Afb. 34 Leo Gestel, *Visser aan de Leie*, 1926, pastel, 49 x 68 cm, Kunsthandel Ivo Bouwman

<sup>366</sup> Brief opgenomen in Klomp, *In en om de Bergensche School*, p. 49-54, fragment p. 53.

<sup>367</sup> Loosjes-Terpstra, *Gestel als modernist*, p. 36 en *Alkmaarse Courant*, 3 april 1926.

<sup>368</sup> Ibidem.

Eind november 1927 leed Gestel weer aan een ernstige depressie. Volgens Van der Pluym was 'de eenzaamheid hem te machtig geworden nu zijn fysiek had ingeboet.'<sup>369</sup> Hij werd door An, van wie hij inmiddels gescheiden was, opgehaald uit Vlaanderen.<sup>370</sup> Ze gingen niet direct terug naar Bergen, maar vestigden zich voorlopig in Sloterdijk bij Amsterdam, waar Gestel veel in de IJ-polders werkte. Pas in het najaar van 1928 gingen ze terug naar hun huis in Bergen. Gestel had hard gewerkt in de periode dat hij in het buitenland verbleef, maar hij had lange tijd vrijwel niet geëxposeerd. Dit betekende dat critici en publiek niet bekend waren met zijn nieuwe werk. Hierin wilde Gestel verandering brengen. Hij voelde zich weer goed en ging zich richten op de voorbereidingen voor een belangrijke overzichtstentoonstelling, die in 1929 zou plaatsvinden.<sup>371</sup>

### Samenvatting

Het verloop van de weg naar succes, liep in de periode 1914-1928 anders dan in de eerste tien jaar van Gestels carrière. In het model van Bowness met zijn vier opeenvolgende cirkels van succes, is de vierde cirkel de erkenning door het brede publiek. Deze vierde cirkel vindt volgens Bowness plaats na ongeveer vijftientig jaar, als de eerste drie cirkels zijn doorlopen. Uit mijn onderzoek blijkt dat deze cirkel op Gestels weg naar succes, anders verloopt dan in het model. Gestel kreeg al na ongeveer tien jaar brede publieke erkenning met de serie *De vlucht uit België*. Dit succes was niet gebaseerd op een consensus over zijn hele oeuvre, maar gebaseerd op slecht één tekeningenserie. Een consequentie van dit vroege publieke succes was dat Gestels latere werk steeds afgemeten zou worden aan dit succes. Voor Gestel was dit succes niet relevant omdat hij het had verkregen voor een serie tekeningen waarvan hij vond dat deze niet tot zijn eigenlijke werk behoorde.

In de theorie van Becker is de invloed van veranderende omstandigheden die zich voordoen in de verschillende art worlds van belang voor de kunstenaar. In de onderzochte periode veranderde er veel, vooral in Gestels persoonlijke art world. De dood van zijn moeder, zijn steeds terugkerende maagkwaal, de breuk met Boendermaker, huwelijksproblemen en depressies hadden een negatieve invloed. De verhuizing naar Bergen bracht hem niet de rust die hij voor ogen had gehad. Daartegenover stond de positieve omstandigheid van zijn vele vriendschappen.

Ook in de art world van verzamelaars veranderde het een en ander. In de onderhavige periode was er bij de verzamelaars Esser en Beffie geen sprake meer van actief verzamelen van Gestels kunst. Gestel verloor hierdoor twee belangrijke verzamelaars.

---

<sup>369</sup> Van der Pluym, *Leo Gestel*, p. 36.

<sup>370</sup> Spijk, *Boendermaker*, p. 122.

<sup>371</sup> Estourgie-Beijer, *Leo Gestel*, p. 95.

Daar stond tegenover dat Esser werk van Gestel in bruikleen gaf aan het Stedelijke Museum Amsterdam. Hiermee wilde Esser, anders dan in het begin, de status van zijn collectie verhogen en dit had gevolgen voor de erkenning van Gestels werk.

Bovendien verkocht hij een aanzienlijk aantal werken van Gestel op een veiling, waarmee de zichtbaarheid van zijn kunst werd vergroot. Bij Beffie was hiervan geen sprake, maar hij kreeg enige publiciteit doordat zijn verzameling opgenomen werd in het boek *Moderne Kunst in den Holländische Privatsammlungen* van F.M. Huebner, waarin ook de aandacht werd gevestigd op één werk van Gestel. Boendermaker daarentegen werd de grote mecenas van Gestel. Hij verzamelde tot 1924 een groot aantal werken, ondermeer Mallorca-schilderijen en werken uit de serie *De vlucht uit België*. Boendermaker veranderde, net als Esser, zijn verzamelbeleid door meerdere bruiklenen aan het Stedelijk Museum Amsterdam te geven. In 1924 stopte Boendermaker vrijwel geheel met het verzamelen van Gestels werk, vanwege persoonlijke problemen die ontstaan waren tussen hem en Gestel. Hierdoor verloor Gestel zijn derde en belangrijkste verzamelaar en tevens zijn beste vriend.

Kröller-Müller voegde in deze periode een aantal werken van Gestel toe aan haar collectie, om deze zo compleet mogelijk te maken. Exposities in haar eigen Kröller-Museum maakten, samen met een catalogus waarin alle werken verschenen, Gestels werk zichtbaar.

Vanaf 1915 richtte Gestel zich alleen nog op de Hollandsche Kunstenaarskring, waar hij een belangrijk aandeel had in de eerste tentoonstelling. Na 1916 waren er periodes dat Gestel weinig deel aan exposities door ondermeer zijn buitenlandse reizen en zijn ziekte. Dit stond in schril contrast met de eerste tien jaar van zijn carrière, waarin hij juist alles op alles zette om te exposeren. Hierdoor besteedde critici minder aandacht aan zijn werk. Toch nam de erkenning van zijn werk toe, mede door de tekenserie *De vlucht uit België*.

## Hoofdstuk 4

### Wisselende erkenning. Bergen/Blaricum (1929-1946)

De economische crisis van de jaren dertig had grote gevolgen voor kunstenaars zowel als verzamelaars. Ook voor Gestel waren het moeilijke jaren, temeer daar hij te maken kreeg met een verder afnemende gezondheid. Hierdoor kon hij voor langere periodes niet of niet veel werken met alle gevolgen van dien. De oorlogsperiode die volgde, waarvan Gestel anderhalf jaar heeft meegemaakt, had een enorme impact op de vrijheid van kunstenaars.

In dit hoofdstuk wordt gekeken hoe de waardering en erkenning van Gestels werk verliep in de periode 1929-1946. Het verloop hiervan wordt getoetst aan het theoretisch model van Bowness en de theorie van de *art worlds* van Becker. Allereerst wordt een nieuwe verzamelaar (P.A. Regnault) geïntroduceerd, die in deze periode een belangrijke bijdrage heeft geleverd aan Gestels kunstenaarschap. Vervolgens wordt in het kort stilgestaan bij een ingrijpende gebeurtenis in Gestels leven: de brand in zijn atelier. Hierna wordt Gestels deelname aan tentoonstellingen, de kritieken hierop en de ontwikkelingen in zijn carrière onderzocht. Gestel overleed in 1941, maar in dit onderzoek naar de contemporaine waarderingsgeschiedenis van zijn werk, worden ook de oorlogsjaren meegenomen, omdat het kunstklimaat drastische veranderingen in deze periode. Het jaar 1946 is gekozen omdat er in dat jaar een monografie verscheen over Gestels werk van de hand van zijn vriend Slagter. In samenhang hiermee werd een grote herdenkingstentoonstelling gehouden in het Stedelijk Museum Amsterdam. Tenslotte wordt het hoofdstuk afgesloten met een korte samenvatting.

#### 4.1 Particuliere verzamelaars

Gestels verzamelaars Beffie, Esser en Kröller-Müller speelden geen noemenswaardige rol meer, omdat ze van het toneel waren verdwenen of door de crisis vanaf 1929 nauwelijks nieuwe aankopen konden doen.<sup>372</sup> Kröller-Müller kocht in 1930 nog één later werk van Gestel uit 1928-1929: *Circus* (afb. 35). Met deze aankoop bezat Kröller-Müller werk uit alle periodes, waarmee ze haar doel om een verzameling aan te leggen van de ontwikkeling van moderne kunst, voor wat het werk van Gestel betreft, had bereikt.

---

<sup>372</sup> Caroline Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk*, p. 199.



Afb. 35 Leo Gestel, *Circus*, 1928-1929, gouache op papier, 42,5 x 33 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

#### 4.1.1 Piet Boendermaker

Boendermaker was door de crisis in grote financiële problemen geraakt. Het werden moeilijke jaren voor Boendermaker, waarin hij zijn mecenaat niet kon voortzetten.<sup>373</sup> In 1926 had Boendermaker een kunstzaal laten bouwen achter zijn huis in Bergen. Hier exposeerde hij zijn collectie en hield hij wisseltentoonstellingen van voornamelijk kunstenaars uit Bergen en omgeving. Hieronder bevonden zich veel werken van Gestel, maar het contact tussen Gestel en Boendermaker, verbroken in 1925, was niet hersteld.<sup>374</sup> Dit blijkt uit een brief van Bernard Essers aan Gestel. Hij schreef: 'Een paar dagen geleden was ik bij de Boendermakers en zag in de zaal een gehele collectie van je werk. Jammer dat je 't niet kan zien.'<sup>375</sup> Pas in 1937 werd het contact tussen Gestel en Boendermaker hersteld.<sup>376</sup> Op initiatief van Gestel werd een feestcomité van schilders gevormd voor Boendermakers zestigste verjaardag. Gestel bood Boendermaker toen een album aan met honderd prenten, met de titel 'Prentenboek 1925-1937' (afb. 36).<sup>377</sup>

<sup>373</sup> Piet Spijk, *Piet Boendermaker. Mecenas van de Bergense School*, p. 150.

<sup>374</sup> Piet Spijk, e.a., *Gestel in Bergen*, p. 48.

<sup>375</sup> RKD. Archief Leo Gestel. Correspondentie. Brief van Bernard Essers aan L. Gestel. 10/02/1934.

<sup>376</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 151.

<sup>377</sup> Ibidem.





Afb. 36 Leo Gestel, *Prentenboek 1925-1937*, Kranenburg Museum, Bergen

Boendermaker gaf naar aanleiding van zijn zestigste verjaardag een interview aan *De Telegraaf*. Hierin zei hij ondermeer: 'Bij mijn aankopen liet ik mij door niets of niemand beïnvloeden: noch door de critiek, noch door de schilders zelf, die liet ik maar praten en die later toegaven, dat mijn keuze de goede was geweest.'<sup>378</sup> Het is opmerkelijk dat Boendermaker niets zei over de adviserende en ondersteunende rol die Gestel zo veel jaren gespeeld had in zijn aankoopbeleid en waarover hij zich in het verleden uitermate lovend had uitgelaten. Een jaar later organiseerde Boendermaker wel een tentoonstelling van zijn verzameling van Gestels werk in zijn eigen kunstzaal. Deze tentoonstelling werd geopend door Gestels vriend prof. Van der Pluym, die 'de betekenis van Leo Gestel als kunstenaar voor de Nederlandsche schilderkunst in het juiste licht stelde.'<sup>379</sup>

#### 4.1.2 P.A. Regnault: een nieuwe verzamelaar

P.A. Regnault (1868-1954) was een rijke verffabrikant, die vooral in de jaren dertig een belangrijke verzameling van vroeg twintigste-eeuwse kunst opbouwde.<sup>380</sup> In het begin van zijn verzamelaarschap tussen 1905 en 1910, bewoog hij zich op hetzelfde terrein als Boendermaker, namelijk het verzamelen van werk van kunstenaars van de Haagse School. Anders dan bijvoorbeeld Esser, hield Regnault zich toen nog niet bezig met moderne kunst. Het luminisme van Mondriaan, Sluijters en Gestel ging grotendeels aan hem voorbij. Pas vanaf 1911 ging hij zich bezig houden met vernieuwingen in de kunst.<sup>381</sup>

<sup>378</sup> Anoniem, *De Telegraaf*, 26 februari 1937.

<sup>379</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p.157.

<sup>380</sup> Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk*, p. 16.

<sup>381</sup> Ibidem.



Regnault kwam in 1916 in contact met Gestel en ging incidenteel werk van hem kopen. In 1917 kocht hij op het atelier van Gestel *Bloemen*, een grote aquarel uit dat jaar.<sup>382</sup> Later, in de jaren twintig, kocht hij een tekening van *De Haven van Palma* uit 1914. Dit waren de enige voorbeelden van het vroege werk van Gestel in Regnaults totale collectie.<sup>383</sup> Regnault maakte ook kennis met Sluijters en de uit België gevluchte kunstenaars De Smet en Van den Berghe.<sup>384</sup> Hij ging schilderijen en tekeningen verzamelen van deze kunstenaars. Het persoonlijke contact met de kunstenaar stond bij Regnault voorop, net als bij Esser, Boendermaker en Beffie.<sup>385</sup> De collectie Regnault kreeg ook buiten Nederland enige bekendheid doordat de Duitse kunsthistoricus Huebner deze verzameling, naast die van Beffie, Boendermaker en Kröller-Müller, opnam in zijn boek *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas* (1921).<sup>386</sup> Hij besteedde vier pagina's aan de collectie, waarin de meeste aandacht uitging naar de werken van Sluijters en de Vlaming De Smet. Deze modernisten sprongen volgens hem het meest in het oog.<sup>387</sup> De collectie bestond volgens Huebner uit totaal zestig werken. In deze beschrijving worden geen werken van Gestel besproken. Huebner vermeldde dat het grootste deel van Regnaults collectie als bruikleen aan het Stedelijk Museum Amsterdam was gegeven, die in een eigen zaal waren ondergebracht.<sup>388</sup>

Tussen 1920 en 1926 was Regnault druk bezig met het opzetten van een verffabriek in Indië. Hierdoor ontstond een periode van een zekere stilstand in de opbouw van zijn collectie.<sup>389</sup> Zijn verzameling was vanaf 1926 op beperkte tijden voor publiek toegankelijk in zijn woonhuis in Laren.<sup>390</sup> Het contact met Gestel verwaterde, maar dit kwam mede doordat Gestel tussen 1923 en 1928 veel in het buitenland verbleef. Regnault woonde in Laren en toen Gestel zich in 1929 in Blaricum vestigde, veranderde de situatie. Het contact werd hersteld en er ontstond een zeer vriendschappelijke relatie.<sup>391</sup> Gestel kwam geregeld bij Regnault thuis en Regnault bezocht Gestel op zijn atelier.<sup>392</sup> Daar kocht hij de gouache *Portret van Olga Lasofska* (afb. 37). Regnault beschouwde dit werk, ontstaan eind 1929 in Blaricum, als 'zeer belangrijk, als een van de beste werken die Gestel in een paar jaar tijd had vervaardigd.'<sup>393</sup>

<sup>382</sup> Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk*, p. 198.

<sup>383</sup> Ibidem.

<sup>384</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>385</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>386</sup> F.M. Huebner, *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas. Band 1 Holland*, (Leipzig 1921) p. 67-70.

<sup>387</sup> Ibidem, p. 68-70.

<sup>388</sup> Ibidem, p. 70. Deze bruikleen vond plaats in 1914 en 1918.

<sup>389</sup> Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk*, p. 31.

<sup>390</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>391</sup> Ibidem, p. 198.

<sup>392</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>393</sup> Ibidem, p. 139.



Afb. 37 Leo Gestel, *Olga Lasofska*, 1929, gouache op papier, 73 cm x 70 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, bruikleen RCE

In de jaren dertig werd Regnault de belangrijkste verzamelaar van Gestels kunst.<sup>394</sup> Hierdoor had hij de rol van mecenas overgenomen van Piet Boendermaker. Hij bezat in totaal ongeveer veertig werken, waarvan een groot deel bestond uit tekeningen en gouaches.<sup>395</sup> Gestel was hiermee in kwantiteit een van de best vertegenwoordigde kunstenaars in de collectie van Regnault, maar dit was niets vergeleken bij het aantal werken dat Boendermaker in zijn collectie had.

Door de economische crisis in de jaren dertig was er ook een crisis in de kunstmarkt. Er was veel kunst beschikbaar voor een lage prijs en dat was nadelig voor een kunstenaar. Anderzijds konden verzamelaars, zoals Regnault daardoor veel werk kopen. Ondanks Regnaults aankopen, die Gestel financieel ondersteunde, waren het moeilijke jaren voor hem. Gestel verkocht door de crisis slecht en hij werd bovendien geplaagd door zijn ernstige maagkwaal, waardoor hij regelmatig langere periodes niet kon werken. Regnault hechtte veel waarde aan Gestels oordeel over het werk van collega's. Ook zijn invloedrijke positie in de kunstwereld sloeg hij hoog

<sup>394</sup> Roodenburg-Schadd en A. van Lienden, *Gestel 1881-1941* p. 139.

<sup>395</sup> Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk*, p. 98.

aan. Gestel ging, net als hij bij Boendermaker gedaan had, een adviserende en ondersteunende rol spelen in Regnaults aankoopbeleid.<sup>396</sup> Regnault verwoordde het als volgt: 'Werkelijk zonder de steun van Gestel zou ik aan mezelf gaan twijfelen.'<sup>397</sup> Hij vond Gestel 'een prachtkerel.'<sup>398</sup>

In 1931 vatte Regnault het plan op om een maandblad uit te geven van zijn verfbedrijf.<sup>399</sup> Dit blad zou allerlei verftechnische adviezen moeten verschaffen aan de Indische klantenkring. Om het blad aantrekkelijk te maken, zouden ook enkele pagina's over moderne kunst toegevoegd moeten worden.<sup>400</sup> In oktober 1931 verscheen het eerste nummer van *Verf en Kunst*. Het blad was ook in Nederland heel succesvol en Gestel stelde Regnault voor om een speciaal blad voor de 'levende kunst' te maken. De bestaande kunstbladen waren volgens Gestel 'te traag en pieterig, er was behoefte aan iets levendigs.'<sup>401</sup> Ondanks de medewerking die Gestel toezegde, is Regnault niet ingegaan op dit voorstel.

De teksten in *Verf en Kunst* werden geschreven door Regnault en Gestel maakte kleurillustraties. Regnault probeerde de lezers van zijn blad te overtuigen van 'het gelijk' van de modernen door perskritieken over de kunstenaar van een moderne criticus en 'een oude prui', zoals hij de behoudende critici betitelde, naast elkaar te zetten.<sup>402</sup> Het moest duidelijk zijn dat de 'oude prui', vaak voorgesteld in de persoon van de criticus Veth, ongelijk had.<sup>403</sup> Regnault mengde zich hiermee in het kritisch discours. *Verf en Kunst* kreeg pas echt aanzien toen de criticus Plasschaert van november 1934 tot november 1936 vaste medewerker werd. Na 1938 lukte het Regnault niet meer om een vaste medewerker aan te trekken en werden de kunstpagina's gevuld met een mix van zaken die hij interessant vond.<sup>404</sup> Vanaf 1940 verscheen het blad niet meer.

Met het toenemen van zijn collectie groeide bij Regnault de wens om moderne kunst zichtbaar te maken voor een groter publiek. Al in 1914 had hij, net als Boendermaker, een deel van zijn collectie in bruikleen gegeven aan het Stedelijk Museum Amsterdam. Vier jaar later gaf Regnault een tweede bruikleen aan dit museum, die net als de bruikleen van Boendermaker van dat jaar, tentoongesteld werd in drie nieuw ingerichte zalen.<sup>405</sup> Regnault was, anders dan Boendermaker en Esser, nauw betrokken bij het tentoonstellen van zijn collectie.<sup>406</sup> Doordat hij met een deel van zijn collectie in de openbaarheid trad, veranderde zijn status als

<sup>396</sup> Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk*, p. 53.

<sup>397</sup> Ibidem, p. 200.

<sup>398</sup> Ibidem.

<sup>399</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>400</sup> Ibidem.

<sup>401</sup> Ibidem, p. 55 en noot 59.

<sup>402</sup> Ibidem, p. 56.

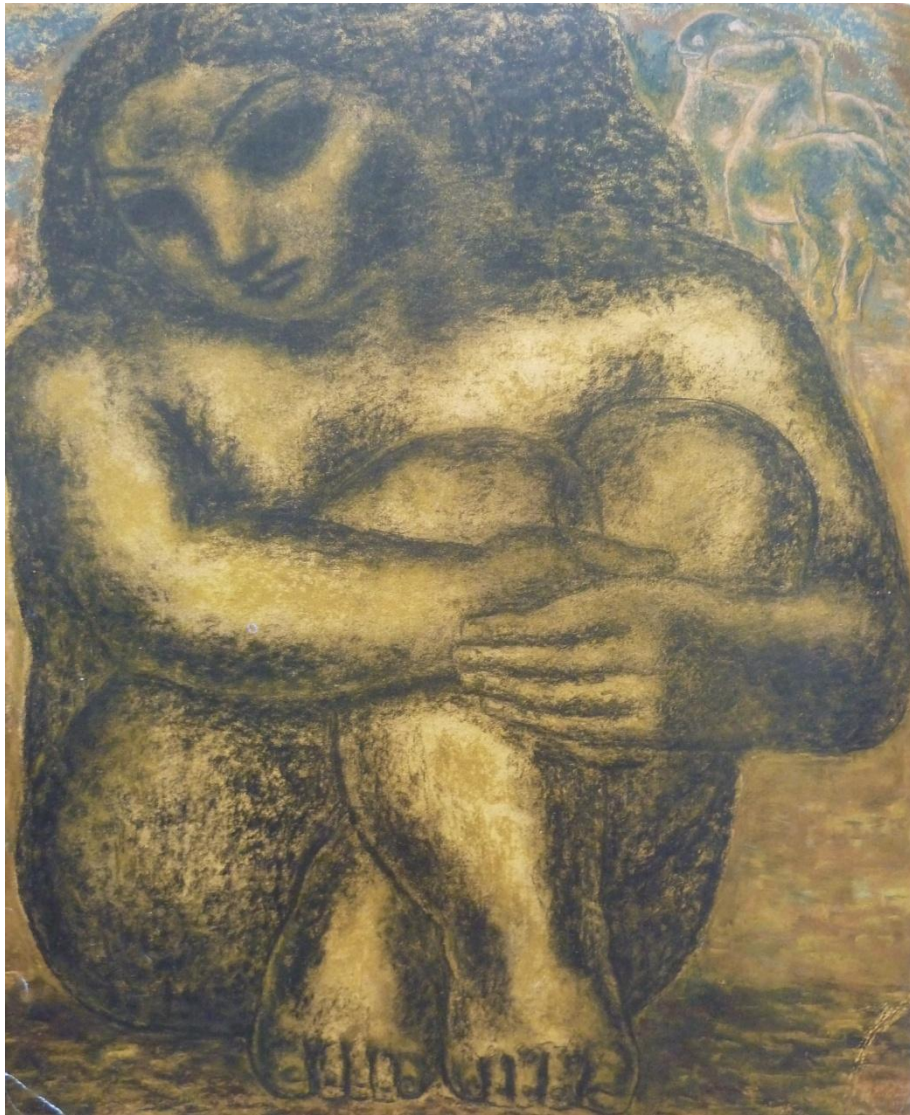
<sup>403</sup> Ibidem.

<sup>404</sup> Ibidem.

<sup>405</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 105.

<sup>406</sup> Don, *Van gastheer tot wegbereider*, p. 36.

verzamelaar. Net als bij Esser, ontstond er bij Regnault op een gegeven moment onenigheid over het niet continu tentoonstellen van zijn bruiklenen.<sup>407</sup> In de jaren dertig veranderde dit beeld en ging hij een belangrijke rol spelen in het Stedelijk Museum Amsterdam.<sup>408</sup> Dit kwam omdat het museum zich ging richten op internationale kunst en nieuwe stromingen. Regnault versterkte in die tijd zijn collectie met werk van eigentijdse kunstenaars, waardoor hij het gezicht van de moderne bruikleen in het museum ging bepalen.<sup>409</sup> Eind 1935 schonk Regnault Gestels *Zittende vrouw met paardjes* (afb. 38) aan het Stedelijk Museum Amsterdam, ter gelegenheid van het veertigjarig bestaan van dit museum.<sup>410</sup>



Afb. 38 Leo Gestel, *Zittende vrouw met paardjes*, 1931, pastel op papier, 120 x 100 cm, Stedelijk Museum Amsterdam

<sup>407</sup> Don, *Van gastheer tot wegbereider*, p. 36.

<sup>408</sup> Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk*, p. 41.

<sup>409</sup> Spijk, *Boendermaker*, p. 148.

<sup>410</sup> Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk*, p. 200

Deze schenking droeg bij aan het zichtbaar maken van Gestels nieuwste kunst in het publieke domein.

## 4.2 Brand in atelier en verhuizing naar Blaricum

Toen Gestel zich aan het voorbereiden was op een belangrijke overzichtstentoonstelling, sloeg in februari 1929 het noodlot toe. Zijn atelier, dat eerder door Slagter 'een werkplaats, niet meer dan een onaanzienlijk steenen schuurtje, meer niet'<sup>411</sup> was genoemd, ging in vlammen op. Drie- tot vierhonderd opeengepakte werken, waarvan een deel bestemd was voor de aankomende tentoonstelling, gingen verloren. Een groot deel van Gestels levenswerk was vernietigd. Slechts een stapel tekeningen en wat krantenknipsels bleven gespaard.<sup>412</sup> Het bericht van de brand verscheen in zowel regionale als landelijke dagbladen.<sup>413</sup> Uit de artikelen bleek goed hoe ontredderd Gestel was. Volgens Niehaus was het 'alsof zijn eigen ziel was verbrand.'<sup>414</sup> Gestel was een gebroken man en hij kon niet meer werken. In zijn biografie uit 1936 verwoordde Van der Pluym het als volgt: 'Een paar maanden gingen in volslagen latentheid voorbij. Eerst in den zomer is hij psychisch in staat om aan het werk te gaan.'<sup>415</sup> Het was mede door de bemoedigende brieven van onder meer zijn vrienden Lubbers en De Smet dat Gestel langzaam weer opkrabbelde.<sup>416</sup> Zijn vrienden hielpen hem 'tot berusting te komen, een nieuw mensch te worden, weer op te bouwen en de plaats achter den ezel te hervinden.'<sup>417</sup> Ook zijn vader, die zijn carrière trouw volgde, hem stimuleerde en waar mogelijk steunde, schreef hem een brief met een vaderlijk advies: 'Maar nu is het ogenblik dat je de kop erbij moet houden, denk erom dat de zenuwen, waarvan wij allen zoo dikwijls de dupe zijn, je niet de baas worden.'<sup>418</sup> Kort na de brand voltrok zich nog een drama in Gestels leven, toen zijn oudere en lievelingsbroer John plotseling overleed.

Ondanks zijn eerder uitgesproken liefde voor Bergen, wilde Gestel daar niet langer blijven wonen. In mei 1929 verhuisde hij naar een atelierwoning in Blaricum. Volgens Bowness kan verhuizing een vrije keuze zijn van de kunstenaar of een noodzaak, bijvoorbeeld als gevolg van oorlog.<sup>419</sup> In hoeverre het een noodzaak geworden was voor Gestel om na de dramatische gebeurtenissen te verhuizen, is niet duidelijk. Wel kan meegespeeld hebben dat Gestel zich niet meer thuis voelde in

<sup>411</sup> Slagter, 'Leo Gestel', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1923, p. 1.

<sup>412</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel 1881-194*, p. 138.

<sup>413</sup> Ondermeer in: Anoniem, 'Het atelier van Leo Gestel uitgebrand', *NRC*, 8 februari 1929 en Anoniem, 'De brand in Gestels atelier', *Algemeen Handelsblad*, 10 februari 1929.

<sup>414</sup> Kasper Niehaus, *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1932, p. 73.

<sup>415</sup> Van der Pluym, *Leo Gestel*, p. 38/39.

<sup>416</sup> RKD, Archief Leo Gestel. Correspondentiemap. Brief Lubbers aan Gestel (28-03-1929) en brief De Smet aan Gestel (12-02-1929).

<sup>417</sup> Kasper Niehaus, *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1932, p. 74.

<sup>418</sup> RKD. Archief Leo Gestel. Correspondentiemap. Brief van W. Gestel aan Leo Gestel, 9-2-1929.

<sup>419</sup> Bowness, *The conditions of success*, p. 56.



Bergen. In een eerdere brief aan Slager had hij zich beklagd over het kunstklimaat in Bergen. Hij vond dat 'het geestelijk peil was verwaterd tot een vriendenkliekje.'<sup>420</sup> Toch was de keuze voor Blaricum opmerkelijk omdat hij zich eerder negatief had uitgelaten over het Gooise landschap.<sup>421</sup> Volgens Niehaus 'verzoende Gestel zich met het atelier en met Blaricum. Om adem te halen en voeling te houden met de stad en 't leven ging hij regelmatig wekelijks een dag in Amsterdam werken.'<sup>422</sup>

#### 4.3 Tentoonstellingen, kunstkritieken, ontwikkelingen en activiteiten

Volgens Bowness leverden galerieën en kunsthands een belangrijke bijdrage in de kennismaking met en het promoten van nieuwe kunst.<sup>423</sup> Voor Gestel was in dit stadium van zijn carrière vooral van belang dat zijn werk werd verkocht, zodat hij door kon gaan met zijn werk. Dit was noodzakelijk omdat hij naast Regnault geen bemiddelde verzamelaars meer had die zijn kunst aanschafden.

##### 4.3.1 *Galerij van Moderne Kunst*

In november 1929, negen maanden na de brand, had Gestel een kleine tentoonstelling van vierentwintig werken bij de *Galerij van Moderne Kunst* van W.H. Hofstee Deelman in Amsterdam. Het was een tentoonstelling van tekeningen en schilderijen, gemaakt in Mallorca, Italië, de Beemster en Duitsland. Hofstee Deelman schreef een veelzeggend voorwoord in de catalogus:

Op volledigheid mag deze tentoonstelling geen aanspraak maken. Mijn bedoeling is dan ook niet anders dan om eenige -naar ik hoop welgekozen- werken aandacht te vragen voor deze eminente artist, wiens verdienste als beeldend kunstenaar van dezen tijd nog slechts door een te gering aantal ingewijden naar waarde wordt geschat.<sup>424</sup>

Meerdere dagbladen wijdden kritieken aan deze tentoonstelling. In *De Telegraaf* verscheen een kritiek van Niehaus met als subtitel 'Van het manierlijke tot het natuurlijke.'<sup>425</sup> Niehaus ging allereerst in op het voorwoord van Hofstee Deelman. Volgens hem had het Gestel nooit ontbroken aan waardering van de zijde van de critici en van de organisatoren van officiële exposities, die hem steeds ruim vertegenwoordigden. Niehaus ging hier voorbij aan de vele negatieve kritieken die Gestel in de loop der jaren had gekregen van conservatieve critici, zoals Veth en Dake, die helemaal geen waardering konden opbrengen voor zijn werk. Niehaus benadrukte de durf van Gestel om in zijn tekeningen van de Beemster en het Beierse

<sup>420</sup> RKD. Archief Leo Gestel. Correspondentiemap. Brief van Gestel aan Slagter, 13 november 1928.

<sup>421</sup> Leo Gestel, *Cahier B*, p. 24.

<sup>422</sup> Kasper Niehaus, 'Levende Nederlandsche Kunst' (Amsterdam 1942), p. 52.

<sup>423</sup> Bowness, *The conditions of success*, p. 39 en 42.

<sup>424</sup> Catalogus 'Tentoonstelling Leo Gestel', Galerij van Moderne Kunst, voorwoord W.H. van Hofstee Deelman, november 1929.

<sup>425</sup> Kasper Niehaus, 'Keuze-expositie Leo Gestel', *De Telegraaf*, 23 november 1929.

woud natuurlijker te worden, waarbij hij 'niet de heldere uitdrukking van het algemeen kenmerkende der dingen vergat, geleerd van het kubisme.'<sup>426</sup> Hij noemde hem: 'een fijne en willende kunstenaar, waarvan hij verwachtte dat zijn prestige niet weinig vergroot zou worden als hij zou overgaan naar een kunst van grotere zakelijkheid.'<sup>427</sup> De overzichtelijke tentoonstelling gaf volgens hem, ook al was deze niet volledig, een levendig beeld van Gestels kunst. Gestel was zo ingenomen met de kritiek van Niehaus, dat hij de inhoud ervan wilde delen met zijn vader. Hij schreef boven het krantenartikel: 'bewaren voor Pa'.<sup>428</sup>

In *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* verscheen een kritiek van de tentoonstelling van de hand van W. Jos de Gruyter. De criticus De Gruyter onderscheidde zich van andere critici door zijn welwillende opstelling tegenover moderne kunst én zijn relativiseringsvermogen. Het uitspreken van een oordeel was voor hem van minder waarde dan de motivatie van een ja of nee. Zijn credo was 'Geen rechter maar richter'.<sup>429</sup> Over Gestel zei hij:

[...] Mijn eerste indruk van de teekeningen die ik onlangs van Gestel zag, was: hoe echt. Ik vergat, dat er zooiets was geweest als een Bergensche school, waarvan de invloeden thans twijfelachtig kunnen heetten. Hoe ernstig, hoe overtuigend, hoe fijn. Gestel was en is, te midden der schilders van zijn generatie, een afzonderlijke figuur, moeilijker te definiëren dan de overigen. Hij is niet hartstochtelijk gedreven, als Sluyters, niet zwaar als Colnot of tragisch als Piet Wiegman. [...] Zie echter, hoe hij in sommige geteekende landschappen dieren neer kan schrijven -om deze modeterm te gebruiken- met een luchtige vastheid. Het is raak, bewogen, van een zoo opmerkelijke impulsiviteit en beheerschte regelmaat. Maar Gestel schenkt ons meer dan dit. Hij is ook de verbeelders dier weemoedige grootsche landschappen, voller van toon en waarvan de lijn minder vlot-gewillig maar toch met een zeer melodieuze stroefheid, zich trager over 't vlak beweegt'.<sup>430</sup>

In deze kritiek liet De Gruyter zich heel positief uit over Gestels werk. Vooral zijn tekeningen van landschappen en dieren maakten veel indruk op hem.

#### 4.3.2 *Kunsthandel Frans Buffa & Zonen en Kunstzaal D'Audretsch*

In 1932 exposeerde Gestel een groot aantal tekeningen, pastels en gouaches uit de periode 1922-1932 van onder meer vrouwenfiguren en paarden bij kunsthandel Frans Buffa & Zonen in Amsterdam.<sup>431</sup> Kunsthandel Buffa was opgericht in 1790 en speelde tot 1951 een belangrijke rol in de internationale prenten- en

<sup>426</sup> 'Keuze-expositie Leo Gestel', Kasper Niehaus. *De Telegraaf*, 23 november 1929.

<sup>427</sup> Ibidem.

<sup>428</sup> RKD. Archief Leo Gestel, Knipselboek met krantenartikelen, inventarisnummer 90.

<sup>429</sup> Hans Ebbink, 'Josya Willem de Gruyter', in: Biografisch Woordenboek van Nederland 5 (Den Haag 2002).

<sup>430</sup> W.J.d.G. (W.J. de Gruyter), 'Gestel bij den kunsthandel Hofstee Deelman', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1930-1, p. 148-149.

<sup>431</sup> Roodenbur-Schadd en Van Lienden, *Gestel 1881-1941*, p. 147.



schilderijenhandel. Vanaf 1921 specialiseerde Buffa zich in de verkoop van moderne schilderkunst, waaronder werken van Gestel, Sluijters en Mondriaan.<sup>432</sup>

De reacties op het tentoongestelde werk waren uiteenlopend. Er waren zoals voorheen positieve en negatieve geluiden te horen. Gestel liet zich nooit van de wijs brengen of beïnvloeden door kritieken. Dit lag anders bij de negatieve reactie van zijn vriend Slagter op zijn nieuwste werk, die hij uitte bij de opening van de tentoonstelling. Slagter had Gestels carrière vanaf het begin gevolgd en had zich nooit eerder negatief uitgelaten over zijn werk. Het feit dat juist hij zijn nieuwe beeldtaal van gedeformeerde figuren en naakten niet scheen te begrijpen, raakte Gestel diep. Hij schreef een emotionele brief van zeven kantjes aan Slagter waarin hij zich verdedigde:

[...] Heb ik den indruk gekregen dat je 't werk niet meer volgen kon, althans de sfeer er van voor je verborgen bleef, waardoor dan ook voornamelijk de voordracht ter sprake kwam.' [...] Is dan niet heel mijn werken en zoeken en vinden in het latere werk opgebouwd? Ik ben toch zeker de man niet om met de pet er naar te smijten en wat er in 't latere werk aanwezig is, is niet plotseling daar maar [...] langzaam en toch gestadig gegroeid.<sup>433</sup>

Slagter had Gestel ook aangeraden om 'nog niet met dit werk naar buiten te komen, om het verborgen te houden als het ontstaan was zoals Gestel hem dat verteld had.'<sup>434</sup> Gestel antwoordde hierop in zijn brief dat hij op de eerste plaats wel gedwongen was om te exposeren, om te verkopen zodat hij in staat zou zijn verder te werken. Zwaarder woog echter:

[...] Wat zou er tegen zijn? Aangenomen dat het werk ook onder 'Kunst' thuis behoort waarom 't dan niet getoond als men daar tijd en lust toe heeft. [...] En zo ik je zei, met jou zijn er zeker heel veel voor wier het geen gezang wordt, velen aan wien ik ergernis verwekt, maar daartegenover zijn er ook die ervoor openstaan en voor wie het zingt. Die spreken mij niet over de voordracht. Men vraagt toch ook niet aan de vogel die men graag beluistert waarom hij zo zingt of wanneer men liefheeft waarom men zo liefheeft.'<sup>435</sup>

Gestel refereerde hier zowel aan critici die vol onbegrip stonden tegenover zijn werk, als aan critici die openstonden voor zijn vernieuwingen. Aangezien Slagter de kritieken voor *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* schreef, verzocht Gestel hem dit aan iemand anders over te laten. Gestel was van mening dat 'Slagter eerst naar zijn werk moest toegroeien, alvorens er over te kunnen schrijven. Dan zou hij het lezen,

<sup>432</sup> RKD. Archief Frans Buffa & Zonen. NL-HaRKD.0554.

<sup>433</sup> RKD. Archief Leo Gestel. Correspondentiemap. Brief van Gestel aan J. Slagter, 1-5-1932.

<sup>434</sup> Estourgie-Beijer, Leo Gestel. *Schilder en tekenaar*, p. 101.

<sup>435</sup> Brief van Gestel aan J. Slagter, 1-5-1932.

hoe het oordeel ook zou uitpakken en hij zou er lering uit trekken.<sup>436</sup> Slagter ging in op Gestels verzoek en liet Niehaus de kritiek schrijven. Niehaus verdiepte zich in Gestels nieuwste werk. Hij schreef:

[...Het kan schijnen, dat Gestel hierin van artistieke richting veranderd is, maar eigenlijk wordt hij hierin die hij is! 'Moedig zijn als men een verleeden te compromitteren heeft, is het grootste teken van kracht'. Het is in deze nieuwe werken, dat hij de sterkste uitdrukking van zijn verlangen ziet.<sup>437</sup>

Hij ging subtiel in op de kritiek die er bestond, maar sprak tegelijkertijd zijn waardering uit voor het werk:

[...] Gestels ideaal van het vrouwelijke schoonheidsideaal moge niet altijd het onze zijn, z'n figuren mogen ons soms laten wenschen, dat zij in de toekomst bij meer verborgen déformaties, meer de ons bekende menschen zullen gelijken; men moet hem bewonderen en waardeeren voor z'n hernieuwd ernstig zuiver streven, dat reeds dikwijls met goeden uitslag bekroond werd.<sup>438</sup>

Slagter was zeker niet de enige die problemen had met Gestels nieuwste werk. In 1931 had Wolf, die voorheen vaak lovend en soms afkeurend over Gestel had geschreven, enige moeite met dit werk:

Zeër merkwaardig en in onze kunstwereld nog ongezien, bijgevolg zeer persoonlijk. De werken vertonen Gestels nieuwste opvattingen omtrent figuur-styleering (...): zwaar, fors, bijna onbehouden, -men zou haast zeggen: wanstaltig....maar van een enorme kracht.<sup>439</sup>

Wolf moest wennen aan dit nieuwe werk van Gestel, zoals hij eerder had moeten wennen aan Gestels luministische werken. Bij nadere beschouwing waardeerde hij 'de enormeforschheid die er van uit gaat.'<sup>440</sup>

Eind 1933 organiseerde Buffa opnieuw een solotentoonstelling, die eerder door ziekte van Gestel een aantal malen was uitgesteld. Hier toonde Gestel klein werk en schetsen uit de jaren 1925-1933, waarmee hij veel succes had en goed verkocht (afb. 39).<sup>441</sup> Er verscheen een positieve kritiek van de hand van Slagter in

<sup>436</sup> Brief van Gestel aan J. Slagter, 1-5-1932.

<sup>437</sup> Kasper Niehaus, 'Leo Gestel in de Kunstzalen Frans Buffa & Zn.' *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 1932-2, p. 73-76. Het citaat tussen aanhalingstekens is mijns inziens niet een citaat van iemand anders, maar van Niehaus zelf, die hiermee extra aandacht wilde vestigen op zijn woorden.

<sup>438</sup> Ibidem.

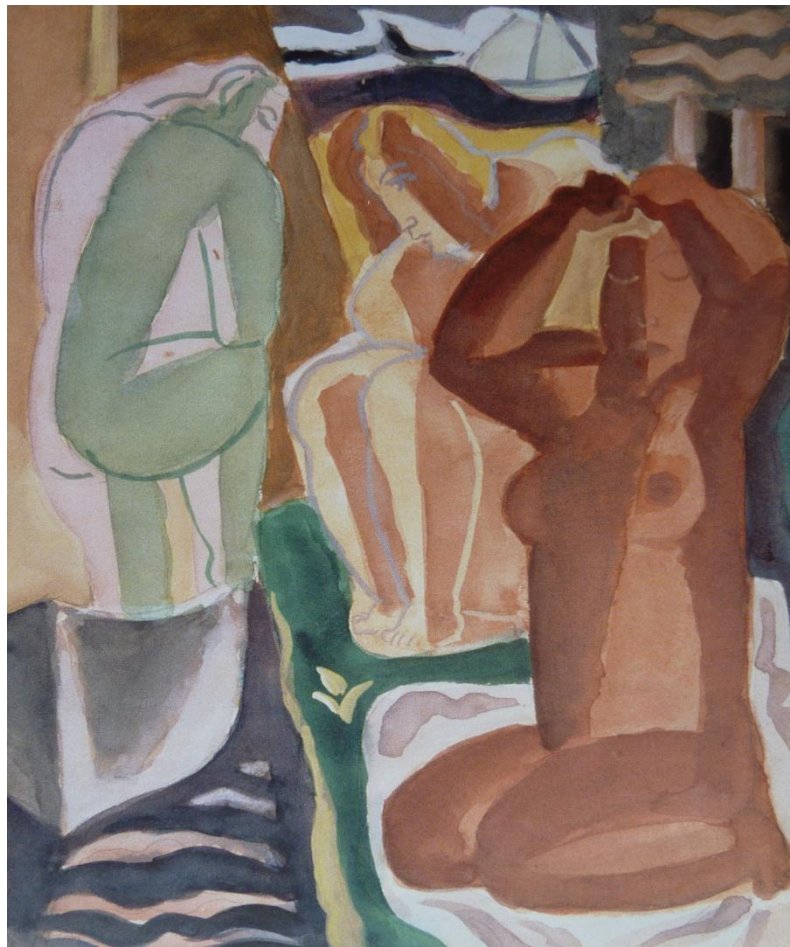
<sup>439</sup> N.H. Wolf, *De Kunst*, 1931-23.

<sup>440</sup> Ibidem.

<sup>441</sup> Gestel, *Cahier C*, p. 21.

*Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, waarin hij nu veel waardering toonde voor Gestels werk.<sup>442</sup> Slagter schreef:

[...] Laat ons simpel verheugd zijn, laat ons blij aanvaarden, wat ons zoo overvloedig wordt geschonken: een levende kunst, een direct uit een rijk verbeeldingsleven geboren kunst. [...] Deze uitgebreide tentoonstelling leerde ons Gestel weer kennen als een, die nog voortdurend stijgt en verder komt, die voortdurend zoekt en veel vindt. Een kunst, die vol spanning is en stijl heeft; waarmee ik de evenwichtstoestand bedoel tusschen datgene wat men uitdrukken wil en de uitdrukkingsmiddelen, de harmonie tusschen de geestelijk en den zichtbaren vorm.<sup>443</sup>



Afb. 39 *Twee badende vrouwen en een rugfiguur*, ca. 1929-1930, gouache op papier, 31,6 x 24,9 cm, Rijksmuseum Amsterdam, overdracht van beheer van het ICN

Volgens Slagter behoorde Gestel tot 'de zéér schaarsche waarlijk belangrijke figuren in de Nederlandsche schilderkunst.'<sup>444</sup> Hij vergeleek hem met moderne schilders die de 'école de Paris' vormden, zoals Derain en Dufy. Hij zou zich daar niet alleen

<sup>442</sup> J. Slagter, 'Leo Gestel bij Frans Buffa & Zonen', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1934-1, p. 147-149.

<sup>443</sup> Ibidem.

<sup>444</sup> Ibidem, p. 147.

volledig handhaven maar zelfs boven verheffen door 'zijn zuiver en diep gevoel, zijn strikte eerlijkheid, zijn ernst en zijn technische meesterschap.'<sup>445</sup> In een brief aan Slagter reageerde Gestel verheugd omdat 'hij nu een zeer groote toenadering tot het streven erin ervaarde. Ik voel dat je een zeer grote sprong hebt gemaakt na ons gesprek bij Buffa.'<sup>446</sup> Slagter was, zoals Gestel had gehoopt, naar het werk toegegroeid.

De tentoonstelling bij Buffa & Zonen ging in 1934 naar Kunstzaal D'Audretsch in Den Haag. Ook nu waren de kritieken uiteenlopend van gematigd positief tot vol onbegrip. De Gruyter, die zich eerder uitgesproken positief had uitgelaten over Gestels werk, kon weinig waardering opbrengen voor het getoonde werk.<sup>447</sup> Alhoewel hij vond dat de werken 'ten volle de aantrekking van het beweeglijke en het spontane, de bekoring voorts van een bekwame lijn en een soms hele mooie kleur hadden', miste hij iets.<sup>448</sup> Net als Slagter vergeleek hij de tekeningen van Gestel met die van Dufy. Daar waar Slagter vond dat Gestel zich naast deze kunstenaar volledig kon handhaven, zich zelfs erboven kon verheffen, was De Gruyter van mening dat juist door een vergelijking, het tekort bij Gestel werd gevoeld. Volgens hem was er 'een tekort aan spanning, aan innerlijke noodzaak, als mede aan onvolkomen onafhankelijkheid en volledige oorspronkelijkheid.'<sup>449</sup> Hij vond 'alles heel kundig en smakelijk', [...] 'maar een beetje gemakkelijk, een beetje gemaakt, is het toch óók, niet diep en rijk van uitdrukking.'<sup>450</sup> De Gruyter vervolgde:

Let wel ik bedoel niet af te breken; maar ik kan het niet helpen dat mijn waardering zoo ver gaat en niet verder. [...] Gestel blijkt een aangenaam, onderhoudend kunstenaar en vooral een gevoelig en knap colorist. Maar werkelijk pakkend kan men hem niet noemen.<sup>451</sup>

Hij eindigde met een negatieve kwalificatie van Gestels kunstenaarspersoonlijkheid:

Een schilder als Gestel nu, die ieder aanknopingspunt met ethiek of religie, psychologie enz. verbrak, lijkt mij als persoonlijkheid niet sterk genoeg en innerlijk niet voldoende gedreven, dan dat zijn proefnemingen, zijn improvisaties voor den toeschouwer een meer dan vluchtige beteekenis kunnen hebben. Hetgeen, nogmaals niet zeggen wil, dat zij niet in hun soort kwaliteit aan den dag leggen.<sup>452</sup>

<sup>445</sup> J. Slagter, 'Leo Gestel bij Frans Buffa & Zonen', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1934-1, p 147-149.

<sup>446</sup> RKD. Archief Leo Gestel. Correspondentiemap. Brief Gestel aan Slagter, 6-2-1934.

<sup>447</sup> De Gruyter, 'Leo Gestel – Bij D'Audretsch', *Het Vaderland* 13-01-1934.

<sup>448</sup> Ibidem.

<sup>449</sup> Ibidem.

<sup>450</sup> Ibidem.

<sup>451</sup> Ibidem.

<sup>452</sup> Ibidem.

De Gruyter die -zoals eerder gezegd- het uitspreken van een oordeel van minder waarde achtte dan de motivatie ja of nee, gaf hier wel degelijk een oordeel. Zijn credo 'Geen rechter maar richter', kwam hij niet na door zelfs Gestels kunstenaarspersoonlijkheid aan te vallen. Hoe Gestel gereageerd heeft op deze kritiek is niet bekend. Ruim een jaar eerder had hij in zijn aantekeningen wel iets geschreven over de taak van de critici, die volgens hem moesten bepalen wat het belangrijkste was voor de toekomst 'De taak van de criticus en voorlichter is het werk te karakteriseren en de eigenschappen die er sterk in uitgesproken zijn naar voren te brengen.'<sup>453</sup> De Gruyter haalde in deze kritiek alleen de negatieve eigenschappen van Gestels werk naar voren.

Gestel ontving een positieve reactie uit een heel andere hoek. De kunstenaar Willem van Konijnenburg schreef naar aanleiding van een bezoek aan de tentoonstelling een brief aan Gestel. Hierin roemde hij Gestels huidige werk, dat hij beter vond dan het oudere. Ook al had hij dit oudere werk belangrijk gevonden door de spontaniteit in vorm en kleur. Volgens Konijnenburg had Gestel nu een nog hogere trap bereikt:

Een kunstsfeer klassiek van geest en stijl en daarom van universele betekenis. De teekening is mooi van snit en pittig van rythme, de kleur is bewogen, fris en toch diep en vol van dat alles prachtig gebonden in den samenhang van toon.<sup>454</sup>

Daar waar De Gruyter vond dat Gestels werk niet meer dan een vluchtige betekenis kon hebben voor de toeschouwer, kende Van Konijnenburg er juist een universele betekenis aan toe. Hieruit blijkt hoe tegengesteld hetzelfde werk werd beoordeeld en gewaardeerd door de twee beschouwers, elk vanuit hun eigen achtergrond.

#### 4.3.3 *Verdere ontwikkelingen*

Gestel beschouwde het jaar 1933 en het eerste halfjaar van 1934 als verloren tijd.<sup>455</sup> Hij kreeg weer maagproblemen en bleef deze hele periode kwakkelen met zijn gezondheid. Hij schreef: 'Het is vreeselijk de maanden, de kostbare dagen van ons beperkte leven zoo te moeten zien voorbijgaan en dan zooveel nog te doen te hebben.'<sup>456</sup> Toch bleef hij op de been door humor, zelfspot en de uitgebreide correspondentie die hij onderhield met zijn vrienden, die hij vaak voorzag van tekeningentjes.

Eind 1934 ontving Gestel een opmerkelijke brief van zijn voormalig verzamelaar Esser uit Monaco. Esser bood Gestel daar een atelier en een woning aan,

<sup>453</sup> Gestel, *Cahier C*, p. 10 verso.

<sup>454</sup> Estourgie-Beijer, *Leo Gestel schilder en tekenaar*, p. 106 en RKD. Archief Leo Gestel. Correspondentiemap. Brief Konijnenburg aan Gestel 30-01-1934.

<sup>455</sup> Gestel, *Cahier C*, p. 20/21.

<sup>456</sup> Gestel, *Cahier C*. p. 21.

in ruil waarvoor hij dan zijn werk moest afstaan.<sup>457</sup> Uit een tweede brief van Esser blijkt dat Gestel niet is ingegaan op dit aanbod.<sup>458</sup> Wat zijn beweegredenen geweest zijn, is niet duidelijk, maar zijn zwakke gezondheid en verlies van vrijheid van werken kunnen een rol gespeeld hebben. In 1935 ging Gestels conditie enigszins vooruit, waardoor hij weer kon werken. Schilderen deed hij nauwelijks, maar hij tekende veel.<sup>459</sup>

Gestel besteedde ook veel tijd en aandacht aan het organiseren van en deelnemen aan tentoonstellingen. Zo had hij in 1935 onder meer een tentoonstelling van klein werk en schetsen uit 1927-1933 in de Openbare Leeszaal in Laren.<sup>460</sup> Door de financiële crisis waren de prijzen laaggehouden. Er was geen geld om kunst te kopen en Gestel verwachtte niet veel te verkopen op dit soort tentoonstellingen.<sup>461</sup> Net als eerder in zijn carrière moest Gestel weer opdrachten aannemen om in zijn levensonderhoud te voorzien. Hij schreef hierover: 'Intusschen heb ik nog allerlei werkjes op te knappen die ik noodzakelijk wel moet aannemen zoodat ik inderdaad heel weinig tijd voor 't werk werd overgelaten.'<sup>462</sup>



Afb. 40 Leo Gestel, *Sneeuw in Blaricum*, 1937, zwart krijt op papier, 73,5 x 99 cm, Singer Museum, Laren, bruikleen collectie Regnault

<sup>457</sup> RKD. Archief Gestel. Correspondentiemap. Brief van Esser aan Gestel, 23-11-1934.

<sup>458</sup> Ibidem, Brief van Esser aan Gestel, 6-12-1934.

<sup>459</sup> Floor de Graaf, e.a., in: *Gestel hervonden* (Woerden 2012) p. 21.

<sup>460</sup> Catalogus, 'Klein werk en schetsen door Leo Gestel' Openbare Leeszaal Laren, 20 juli – 11 augustus 1935.

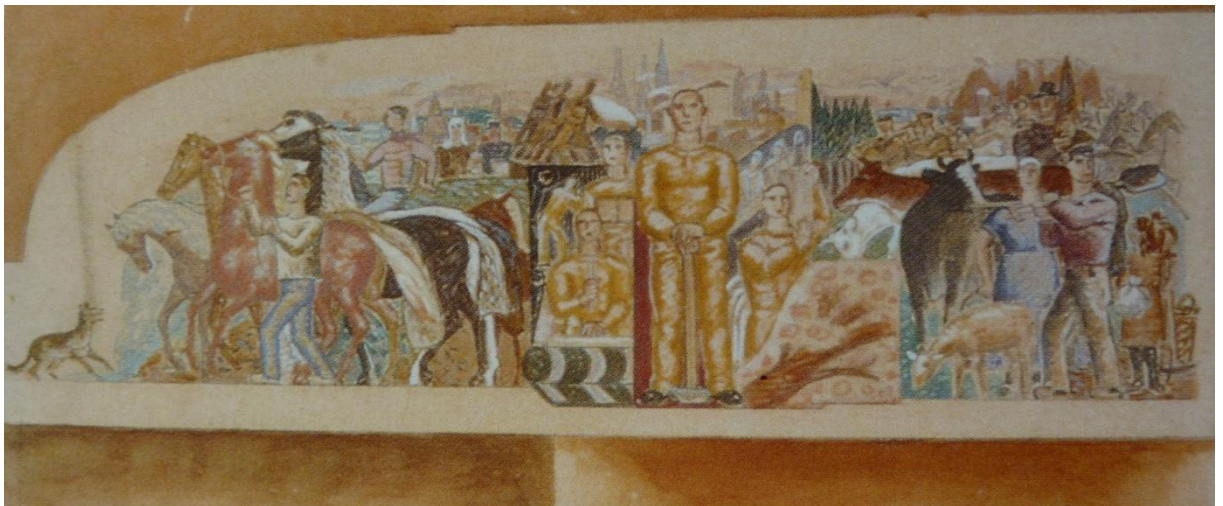
<sup>461</sup> Koninklijke Bibliotheek (KB) Den Haag. Bijzondere collecties. Brief van Gestel aan Nel Schilt, 16 april 1935, nr. KW 133M106.

<sup>462</sup> Ibidem.



Gestel vervaardigde in 1936 nieuw werk: een serie natuurstudies. Een jaar later maakte hij een serie grote tekeningen in zwart krijt van het besneeuwde Blaricum.<sup>463</sup> Zoals eerder gezegd, had Gestel vroeger niets gevonden aan het Gooise landschap, maar nu werd hij er door betoverd: 'Ja Blaricum was mooi, alles wordt één met sneeuw, één eigen karakter en zoo een vreemde wereld.'<sup>464</sup> Regnault kocht drie van de zwart-wit tekeningen met sneeuwgezichten, waaronder *Sneeuw in Blaricum* (afb. 40).<sup>465</sup>

In een kritiek uit 1932 had Niehaus Gestels werk vergeleken met Pompeïaanse wandschilderingen: 'Wellicht dat Gestel de volle maat van zijn talent pas zal geven in de muurschilderkunst. Maar hij heeft niet alleen niet kunnen bijdragen aan de afwezige kathedraal, men gaf hem ook nog geen muren in een profaner openbaar gebouw.'<sup>466</sup> In 1939 was het zover, Gestel kreeg dankzij de Rijksbouwmeester, de opdracht voor een monumentale wandschildering in de hal van het postkantoor van Hilversum.<sup>467</sup> Hij was blij en vereerd, maar voorzag ook problemen. Gestel schreef: 'De eerste wandschildering in 't zicht. Ik zie een berg van moeilijkheden.'<sup>468</sup> Toch weerhield zijn zwakke gezondheid hem er niet van gemotiveerd te blijven, omdat hij deze opdracht als een enorme uitdaging zag: 'Ik was erg bezet met de ontwerpen voor Hilversum. De boel is weer leelijk in de war. Ik moet zo gauw mogelijk weer op te been.'<sup>469</sup> Gestel heeft de voorspelling van Niehaus over 'de volle maat van zijn talent' niet kunnen laten uitkomen. Hij ontwierp en voltooide de tekeningen, maar kon de wandschildering door zijn vroegtijdige dood niet meer uitvoeren (afb. 41).



Afb. 41 Leo Gestel, *Kartons voor wandschildering Postkantoor Hilversum*

<sup>463</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel 1881-1941*, p. 149.

<sup>464</sup> KB. Den Haag. Brief van Gestel aan Nel Schilt, 1 januari 1938, nr. KW133M106.

<sup>465</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel 1881-1941*, p. 149 en noot 118.

<sup>466</sup> Kasper Niehaus, Leo Gestel in de kunstzalen Frans Buffa en Zn., *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 1932-2, p. 76.

<sup>467</sup> Estourgie-Beijer, Leo Gestel. *Schilder en tekenaar*, p. 108.

<sup>468</sup> Leo Gestel, *Bloc-Notes*, p. 48.

<sup>469</sup> KB. Den Haag. Briefkaart van Gestel aan Nel Schilt, 14 november 1941, nr. KW 133M106.

De uiteindelijke wandschildering werd pas na het einde van de bezetting in 1946 uitgevoerd door de Hilversumse kunstenaar Charles Roelofsz. (afb. 42).<sup>470</sup>



Afb. 42 Charles Roelofsz., *Wandschildering Postkantoor Hilversum*

#### 4.4 Gestel in (buitenlandse) literatuur en deelname aan buitenlandse tentoonstellingen

In de jaren dertig verscheen een aantal publicaties waarin ook Gestels kunst vertegenwoordigd was.

##### 4.4.1 *Palet*

In 1931 verscheen *Palet. Een boek gewijd aan de hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst*, samengesteld door Paul Citroen.<sup>471</sup> De kunstenaar Citroen ontwierp zelf de boekomslag. In *Palet* gaf Citroen een overzicht van een groot aantal kunstenaars (53), waaronder Gestel, Raoul Hynckes, Charles Roelofsz. en Peter Alma. Citroen liet de kunstenaars zelf aan het woord. Het was niet een boek over kunstenaars maar van kunstenaars. Het boek toonde: 'Het nieuwe, dat in de schilderkunst nog zoekende is, of zijn uitdrukking al gevonden heeft, het oudere, dat voorbode en wegbereider van dit nieuwe was, en het onafhankelijke en bijzondere dat in onze kunst leeft.'<sup>472</sup> Citroens doel was: 'Moge het voor ons, en ook voor het buitenland dat onbekend is met hetgeen tegenwoordig de Hollanders in de schilderkunst presteeren de veelzijdigheid van ons geestelijk leven documenteeren.'<sup>473</sup>

Gestel belichtte in zijn *Cahiers* en *Bloc-Notes* en brieven regelmatig zijn (filosofische) gedachten over (zijn) kunst, de kunstenaar en het leven. Hij trad hiermee niet naar buiten in publicaties. In *Palet* kwam hij wel zelf aan het woord:

<sup>470</sup> Roodenburg-Schadd en Van Lienden, *Gestel 1881-1941*, p. 152.

<sup>471</sup> Paul Citroen, *Palet. Een boek gewijd aan de hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst* (Amsterdam 1931).

<sup>472</sup> Citroen, *Palet*, p. 6.

<sup>473</sup> Ibidem.

Wat te zeggen over 't werk, dat door zichzelf moet spreken, omdat het werk zelf onze uitspraak is. Opvatting? Streven? Men staat, geladen, en in volledige vrijheid voor het doek, maar gebonden door de wetten van onze innerlijke verhoudingen. Wat baat het de kunst, te zeggen tusschen welke vreugde en smarten het werk wordt geboren! Het werk is de uitspraak van ons mensch-zijn, het heden, verleden en toekomst, de realisatie van herinnering en illusie. Het model, de kleur, de lijn. Onze Kunstvorm is evenredig aan onze stijlverlangens. De natuur is onze levensbron, maar: de natuur is de natuur, het kunstwerk is de kunstenaar. Ziedaar!<sup>474</sup>

Bij Gestels bijdrage werden twee recente werken afgebeeld: *Compositie met Paarden* (1929, afb. 43) en *Drie figuren* (1931) die hiertoe door Gestel waren uitgekozen.



Afb. 43 Leo Gestel, *Compositie met Paarden*, 1929, zwart krijt, afmetingen onbekend, collectie Regnault

#### 4.4.2 *L'Art Hollandais contemporain*

Gestel deed in 1932 mee aan een expositie over contemporaine Nederlandse schilderkunst in Galerie Zak in Parijs.<sup>475</sup> Aan deze tentoonstelling deden onder meer Raoul Hynckes, Pyke Koch en Charles Eyck mee. Gestel was vertegenwoordigd met vier werken, respectievelijk *Haven in Mallorca* (1914), *De vriendinnen* (1927, afb. 44), *Naakt* (1931) en *Boerentypes* (1932). Dit betekent dat Gestel op één werk na, zeer recent werk heeft ingeleverd voor deze tentoonstelling.

<sup>474</sup> Paul Citroen, *Palet*, p. 42 en 43.

<sup>475</sup> Galerie Zak, Parijs, *Catalogue de exposition* mai-juin 1932.

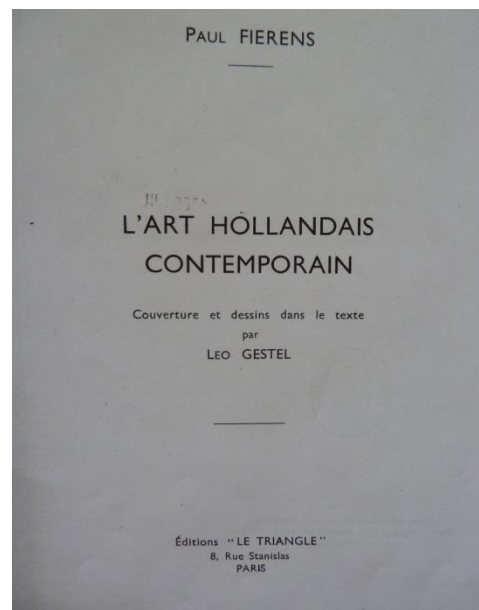
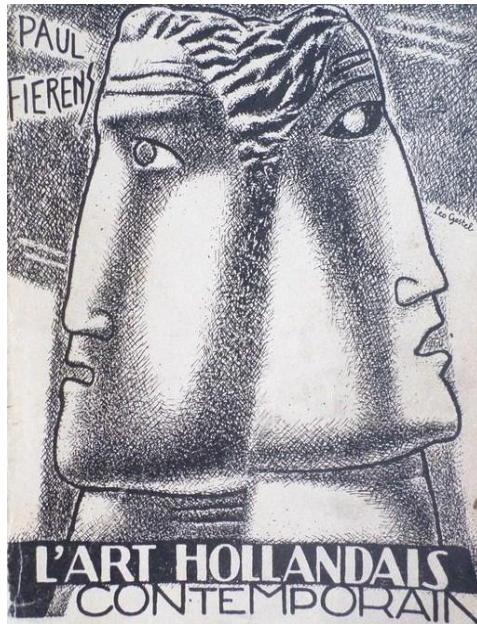




Afb. 44 *De vriendinnen*, 1927, pastel 76,7 x 56,2 cm, erven P.A. Regnault

Naar aanleiding van deze tentoonstelling verscheen in 1933 het zesendertig pagina's tellende manuscript *L'Art Hollandais contemporain* van Paul Fierens.<sup>476</sup> De Belg Fierens was hoogleraar esthetica en geschiedenis van modernen kunst in Luik. Gestel verzorgde voor deze uitgave alle veertien illustraties en de omslagafbeelding (afb. 45).

<sup>476</sup> Paul Fierens, *L'Art Hollandais contemporain* (Parijs 1933).



Afb. 45 Omslag en voorblad manuscript P. Fierens, *L'Art Hollandais Contemporain*

Fierens besprak een groot aantal Nederlandse kunstenaars. Hij roemde onder meer de gebroeders Wiegman en Sluijters, maar de grootste waardering sprak hij uit voor Gestel. Hij vond het scheppen van een eigen verbeeldingswereld door Gestel, heel opmerkelijk. Gestel was veel vrijer in zijn interpretatie van het menselijk lichaam, van de fysionomie van de types. Bovendien vond Fierens hem de meest ordelijke, de meest gedisciplineerde en de meeste ontwikkelde kunstenaar.<sup>477</sup>

<sup>477</sup> Fierens, *L'Art Hollandais contemporain*, p. 27.

Lubbers schreef uit Parijs dat Fierens hoog opgaf over Gestels werk. Gestel reageerde bescheiden: 'Ik ben daar verlegen mee en acht dit ook onbillijk. Ik kijk hoog op tegen mijn tijdgenooten Sluyters, Wiegman, Charley en voel mij niet hun meerdere.'<sup>478</sup> In een tijd van financiële en fysieke problemen en critici die zijn werk niet altijd begrepen, zal de waardering van Fierens belangrijk zijn geweest voor Gestel. Bovendien werd *L'Art Hollandais contemporain* in Parijs uitgegeven, waardoor Gestels werk ook internationaal zichtbaar werd. Gestels illustraties en de boekomslagafbeelding van het manuscript zullen daaraan zeker hebben bijgedragen.

#### 4.4.3 *Gestels deelname aan de XIX Biennale van Venetië*

Gestel nam in 1934 deel aan de XIX Biennale van Venetië. Hij was hiertoe officieel per brief uitgenodigd door het bestuur van de Biennale (afb. 46). Al vanaf 1895 werd er in Venetië een tweejaarlijkse internationale kunstmanifestatie gehouden, die vanaf het begin de Biennale werd genoemd.<sup>479</sup> De tentoonstellingen stonden in het begin onder direct gezag van het Venetiaanse stadsbestuur.<sup>480</sup> In 1930 werd de Biennale bij koninklijk besluit een onafhankelijke organisatie met een eigen bestuur.<sup>481</sup> In de jaren dertig ontstond een nieuwe situatie door het veranderende politieke klimaat. De Biennale kwam onder sterke invloed te staan van de fascistische unie van de Schone Kunsten, die onder controle stond van de regering van Benito Mussolini.<sup>482</sup> De XIX Biennale van 1934 was een bijzondere tentoonstelling. De kandidaten voor dat jaar, zoals Gestel, werden uitgenodigd door het bestuur van de Biennale en niet, zoals voorgaande jaren, door een uitnodigingscomité of via de acceptatie van een jury. Bovendien bezocht Mussolini de tentoonstelling in gezelschap van Adolf Hitler.<sup>483</sup>

Gestels tekening *De violist Otto Keller* (1923) werd door een Nederlandse commissie<sup>484</sup> uitgekozen als een van de Nederlandse inzendingen (afb. 47). Dit was geen recent werk van Gestel, maar een werk dat ontstaan was in 1923. Gestel had de violist spontaan geportretteerd, toen deze hem een keer een bezoek bracht.<sup>485</sup> Het *Algemeen Handelsblad* schreef over de inzending: [...] 'Belangwekkend is ook het geteekende portret van Otto Keller van Leo Gestel.'<sup>486</sup> Er is in de pers weinig geschreven over Gestels deelname aan deze prestigieuze tentoonstelling. Hierdoor is het moeilijk te zeggen in hoeverre zijn deelname heeft bijgedragen aan zijn reputatie.

<sup>478</sup> Leo Gestel, *Cahier C*, p. 10 verso.

<sup>479</sup> Enzo Di Martino, *The history of the Venice Biennale 1895-2005* (Venetië 2005) p 30.

<sup>480</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>481</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>482</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>483</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>484</sup> Ik heb de namen van de commissieleden niet kunnen achterhalen. De handtekeningen op de uitnodigingsbrief van twee commissarissen zijn onleesbaar.

<sup>485</sup> Estourgie-Beijer, *Leo Gestel. Schilder en tekenaar*, p. 75.

<sup>486</sup> (Van onzen Romeinschen correspondent) 'Nederlandsche en andere niet-Italiaansche inzendingen. Onze zwart-en-witkunst in de eerste rij', *Algemeen Handelsblad*, Augustus 1934, p. 3.





Afb. 46

Uitnodigingsbrief XIX Biennale van Venetië

Afb. 47 Leo Gestel, *De violist Otto Keller*, 1923, zwart krijt/houtskool, 64,5 x 89,5 cm, particuliere collectie

#### 4.4.4 *Wezen en Ontwikkeling der Europeesche Schilderkunst*

In 1935 verscheen het overzichtswerk *Wezen en Ontwikkeling der Europeesche Schilderkunst na 1850* van De Gruyter.<sup>487</sup> Over Gestel schreef hij:

[...] De kunst van Gestel getuigt van een progressieve geest.[...] Gestel, vroeger op spontane wijze cubistisch georiënteerd en zich den laatsten tijd in de richting van een romantisch archaïsme met monumentale inslag bewegend, kan parelmoerend gevoelig zijn in zijn fijne, on-zware kleur. Talrijke invloeden ondergaand, weet deze bewegelijke schilder toch steeds zijn zelfstandigheid te handhaven [...].<sup>488</sup>

De teksten in overzichtswerken waren algemeen en verhalend en daardoor anders van toon dan die van de specifieke en oordelende kritieken. De teksten van De Gruyter zijn hier goede voorbeelden van.

#### 4.4.5 *Toekenning Goldene Jubilaeumplakette*

Ter gelegenheid van het 75-jarig bestaan van de *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens* werd in 1936 een jubileumtentoonstelling ingericht.<sup>489</sup> Om deze tentoonstelling luister bij te zetten, werd door de organisatie aan de verschillende landen gevraagd een kunstwerk in bruikleen te geven. Nederland was vertegenwoordigd met een grote aquarel van Gestel, *Bloemen stilleven*, toebehorend aan het Stedelijk Museum Amsterdam.<sup>490</sup> Gestels aquarel werd bekroond met de *Goldene Jubilaeumplakette*.<sup>491</sup> Deze bekroning vestigde niet alleen internationale aandacht op een kunstwerk van Gestel, maar zijdelings ook op de collectie van het Stedelijk Museum Amsterdam.

#### 4.4.6 *Leo Gestel. De schilder en zijn werk*

In datzelfde jaar verscheen de biografie *Leo Gestel. De schilder en zijn werk* geschreven door van W. van der Pluym.<sup>492</sup> Deze biografie werd door Gestel voorzien van illustraties en vignetten van voornamelijk dieren en naakten. Aan de biografie zijn achtenveertig afbeeldingen toegevoegd uit de periode 1904-1935. Ook droeg Gestel zoveel mogelijk feitenmateriaal aan. In zijn inleiding schreef Van der Pluym:

[...] Moge uit dit alles blijken dat Leo Gestel's werk niet alleen in onze hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst der twintigste eeuw een

<sup>487</sup> Jos. de Gruyter, *Wezen en Ontwikkeling der Europeesche Schilderkunst na 1850* (Amsterdam 1935).

<sup>488</sup> De Gruyter, p. 171.

<sup>489</sup> Anoniem, 'Tentoonstelling te Weenen', *Delftsche Courant*, 22-04-1936.

<sup>490</sup> Anoniem, 'Tentoonstelling te Weenen', *Delftsche Courant*, 22-04-1936. Ik heb geen informatie kunnen vinden over welk bloemstilleven het hier gaat.

<sup>491</sup> Anoniem, 'Aquarel van Leo Gestel bekroond', *De Gooi- en Eemlander: Nieuws en advertentieblad*, 05-05-1936.

<sup>492</sup> W. van der Pluym, *Leo Gestel. De schilder en zijn werk* (Amsterdam 1936).

belangrijke plaats inneemt, maar ook dat dit werk tevens weerspiegelt een goed en belangrijk deel der verlangens, die gedurende een kwart eeuw in dit modern kunstgebeuren tot uiting kwamen.<sup>493</sup>

[...] Aan het einde gekomen van dit overzicht, waarin getracht is in enkele groote lijnen den levensgang van een kunstenaar vast te leggen, zal men tot de erkenning komen dat deze krachtens zijn werk gerekend mag worden tot hen, die intens deelnamen aan de beweging der schilderkunst in ons land na 1900. Of dat werk van blijvende beteekenis zal zijn voor die Nederlandsche schilderkunst kan eerst later vastgesteld worden.<sup>494</sup>

De biografie werd in verschillende kranten en bladen besproken. Over het algemeen was de pers matig enthousiast, maar *Het Utrechts Nieuwsblad* stelde zich welwillend op:

Dit is nu eens een boek dat in het bezit van ieder liefhebber der beeldende kunsten moet en kan zijn. Niet zozeer om de overigens waardevolle tekst, maar vooral om de illustraties die het werk in grooten getale bevat en die beter dan welke tekst ook een beeld geven van het enorm omvangrijke en rijke en veelzijdige oeuvre dat Gestel in den loop der jaren van zijn naam heeft voorzien. [...] De schrijver beschikt niet over een zeer persoonlijke stijl, maar zijn studie heeft het voordeel voor ieder, zelfs de minder ingewijden, gemakkelijk verstaanbaar te zijn. Bovendien -en dat is dan ook de hoofdzaak- beschikt hij over een buitengewone groote kennis van, en een even grote liefde voor het werk van den kunstenaar. Moge het boek volkomen aan zijn doel beantwoorden, dat is: belangstelling wekken voor en inzicht geven in het werk van een kunstenaar, die tot de weinig zéér belangrijke kunstenaars gerekend kan worden, die ons land op 't oogenblik bezit.[...].<sup>495</sup>

Het zou een aantal jaren duren voordat er weer uitvoerig over Gestel geschreven zou worden.

#### 4.5 De periode 1940-1946

Door aanhoudende gezondheidsproblemen wilde Gestel absoluut niet dat zijn vrienden een jubileumviering zouden organiseren voor zijn zestigste verjaardag. De publicatie van een artikel ter ere van zijn verjaardag in het Maandblad *Kroniek van Kunst en Cultuur* wilde hij niet tegenhouden. De reden was dat het zijn werk en niet zijn persoon zou betreffen en dat het zijn 88-jarige vader plezier zou doen.<sup>496</sup>

<sup>493</sup> Van der Pluym, *Leo Gestel*, p. 3.

<sup>494</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>495</sup> Anoniem, 'Leo Gestel. Prof. Willem van der Pluym over de schilder en zijn werk', *Utrechts Nieuwsblad*, 27 juni 1936.

<sup>496</sup> *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 6<sup>e</sup> jaargang, 1941, nr. 12, p. 214.

De auteurs van het artikel, Matthieu Wiegman en Anthony Bosman, spraken hun grote waardering uit voor Gestel als mens en als kunstenaar. Wiegman refereerde in zijn voorwoord aan hun 'ver strekkende vriendschap' en aan Gestels leven 'vol ernst, maar doorkruid met humor.'<sup>497</sup> Bosman schreef, naast een resumé van zijn carrière, ook over de vrienden die Gestel gemaakt had: 'Warme vrienden van zijn kunst, die deze op hoge waarde weten te schatten. Kenners die weten hoeveel Gestel van zichzelf in zijn kunst heeft gegeven.'<sup>498</sup> Volgens Bosman had Gestels werk:

Nooit enige blijk gegeven van zelfgenoegzaamheid, van het gearriveerde, van een teren op vroegere indrukken. We hebben hem leren kennen als een, die zoekt en vindt, doch nooit met dat gevondene tevreden was. Altijd trachtte hij verder te gaan, hoger te stijgen, en hij ging verder en steeg hoger.<sup>499</sup>

Gestel heeft het artikel niet kunnen lezen; hij stierf op 26 november 1941, vier dagen na zijn 60<sup>e</sup> verjaardag. In het volgende nummer van *Kroniek van Kunst en Cultuur* verscheen een in memoriam getiteld 'Onderweg gestorven: Leo Gestel.'<sup>500</sup>

[...] Een der zuiversten is van ons heen gegaan. Vijanden had hij niet. De enkele kleinen, die getracht hebben zijn eer aan te tasten, zullen wij deze ere naam niet toekennen. Wie hem leerde kennen werd spoedig de vriend van deze grote kunstenaar, die steeds een trouwe kameraad was. Wij zagen steeds met eerbied en vertrouwen naar de mens en de kunstenaar Gestel op – wij zullen hem zeer missen! [...] wij hebben hem ten grave gedragen, met onze hartelijke wensen voor de herinnering aan zijn persoon en voor de duurzaamheid van zijn levenswerk.<sup>501</sup>

Op Gestels begrafenis op 29 november, sprak een aantal goede vrienden. Slagter zei [...] 'Laten we allen zijn naam hoog houden en trachten te bereiken, dat zijn werk in ons land en in de wereld de erkenning krijgt, waarop het recht heeft.' Jan Ponsstijn stelde [...] 'Eens zal de wereld zijn werk oordelen in wat de kunst in hem verloor.' Klomp zei tenslotte: [...] 'Je behoort tot de grootste cultuurdragers van ons volk. Je bezit als kunstenaar het voorrecht te zullen voortleven als fakkeldrager.'<sup>502</sup>

Uit de reacties sprak respect en grote waardering voor Gestel als mens en als kunstenaar. Alle sprekers spraken de wens uit dat Gestels kunst ook in de toekomst de erkenning en de waardering zou krijgen die het verdiende.

<sup>497</sup> Ibidem, nr. 10, p. 173 en 174.

<sup>498</sup> Ibidem, nr. 10, p. 175.

<sup>499</sup> *Kroniek van Kunst en Cultuur*, nr. 10, p. 175

<sup>500</sup> Ibidem, nr. 11 en 12, p. 214.

<sup>501</sup> Ibidem.

<sup>502</sup> RKD. Archief Leo Gestel. Verslag 'Ter aardebestelling van de weledelgeboren Heer Leo Gestel.

Gestels oude vader sprak de hoop uit dat: ‘dit medeleven en die belangstelling zouden duren, zolang de belangstelling voor de kunst van Leo en de waardering voor zijn vriendschap zou blijven bestaan.’<sup>503</sup>

Bowness stelde in zijn model dat ingrijpende gebeurtenissen, zoals een (wereld)oorlog, de weg naar succes kunnen beïnvloeden.<sup>504</sup> Gestel heeft de Tweede Wereldoorlog anderhalf jaar meegemaakt en dit heeft zijn weerslag gehad op zijn kunstenaarschap. Dit blijkt uit zijn *Bloc-Notes* waarin hij noteerde: ‘Nu zomer 1940, oorlogstijd, overweldigd bedreigde vrijheid zoo onontbeerlijk voor de kunstenaar.’<sup>505</sup>

Op 25 april 1941 verscheen in het blad *Storm, Blad der Nederlandsche SS* een artikel waarin de kunst van Gestel, specifiek zijn *Spakenburgse vissers* (1935, afb. 48), als voorbeeld werd gesteld van ontaarde kunst.<sup>506</sup>



Afb. 48 Leo Gestel, *Spakenburgse vissers*, 1935, pastel op papier, 67 x 79 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, bruikleen RCE

Een jaar later gebeurde hetzelfde met een werk van *Sluijters*. Storm karakteriseerde zijn *Staphorster boerenfamilie* (1917, afb. 49) als ‘de slapheid en lamlendigheid ten top gevoerd’ en verwees het naar de brandstapel.<sup>507</sup>

<sup>503</sup> Ibidem.

<sup>504</sup> Bowness, *The conditions of succes*, p. 57.

<sup>505</sup> Gestel, *Bloc-Notes*.

<sup>506</sup> *Storm: blad der Nederlandsche SS*, ‘Gemeenschap of Enkeling’, Jaargang 1, nr. 3, 1941.

<sup>507</sup> *Storm: blad der Nederlandsche SS*, ‘Laatste Woord’, Jaargang 2, nr. 1, 1942.





Afb. 49 Jan Sluijters, *Staphorster boerenfamilie*, 1917, olieverf op doek, 227 x 207,3 cm, Frans Hals Museum/Hallen, Haarlem

De oorlog had een beschadigd effect op de twintigste-eeuwse kunst. Kunstenaars en ook critici werden beroofd van hun vrijheid. Kunst was een regeringszaak geworden en viel onder het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (DVK).<sup>508</sup> De beoordeling van kunst veranderde drastisch. Het nationaal-socialistische ideaal van kunst was een kunst waarvan het publiek direct begreep wat het voorstelde. Dit betekende geen abstracte of expressionistische kunst en geen ‘misvormde’ mensfiguren, zoals bijvoorbeeld Gestels werk *Spakenburgse vissers* (afb. 48). Mensen, voorwerpen en landschappen moesten realistisch zijn afgebeeld.<sup>509</sup> Het DVK kocht een groot aantal schilderijen en organiseerde tentoonstellingen in bestaande musea en in een nieuwe expositieruimte het Nederlandsch Kunsthuis.<sup>510</sup>

Op 25 november 1941, een dag voor het overlijden van Gestel, zag de Nederlandse Kultuurkamer op papier het licht en twee maanden later begon ze aan haar werkzaamheden.<sup>511</sup> Kunstenaars mochten hun vak alleen uitoefenen als ze geregistreerd lid waren van de Kultuurkamer. Het lidmaatschap bood veel voordelen, zoals opdrachten en subsidies. Dat was de reden dat veel kunstenaars, ondanks eerdere weerstand zich toch aangemeld hebben. Joodse kunstenaars werden

<sup>508</sup> Bas Kromhout, *Historisch Nieuwsblad*, ‘Kultuurkamer: Kunst in WO 2’, 11/2016, p. 1.

<sup>509</sup> Ibidem, p. 1.

<sup>510</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>511</sup> Kromhout, *Historisch Nieuwsblad*, p. 3.



buitengesloten; zij moesten uit het culturele leven worden verbannen.<sup>512</sup> Gestels Joodse vrienden, het schildersechtpaar Else Berg en Mommy Schwarz hielden zich niet aan de regels. Ze werden opgepakt en zijn in 1942 in concentratiekamp Auschwitz vermoord.<sup>513</sup> Kunsthandels mochten alleen werk van kunstenaars aanbieden die geregistreerd lid waren van de Kultuurkamer, maar deze regel werd niet altijd nageleefd.<sup>514</sup>

Het is aannemelijk te veronderstellen dat de verzamelaars Regnault en Boendermaker niet veel problemen ondervonden bij het tentoonstellen van hun verzameling in hun eigen museum. Regnaults museum aan huis bleef geopend en in 1943 werden de bezoektijden uitgebreid tot drie keer in de week.<sup>515</sup> Zijn museum speelde zelfs een bijzondere rol omdat het moderne en in Duitse ogen ontaarde kunst toonde. Voor zover bekend is hij hierin niet tegengewerkt.<sup>516</sup> Ook de kunstzaal van Boendermaker bleef tijdens de oorlog geopend voor publiek.<sup>517</sup> Boendermaker gaf daar zelfs extra publiciteit aan door in 1943 een advertentie te plaatsen in het *Dagblad van het Noorden*.<sup>518</sup> Door de openstelling van deze particuliere verzamelingen kon het publiek, ook tijdens de oorlogsjaren, kennis blijven nemen van moderne kunst, al was het op bescheiden wijze.

Ook na Gestels dood bleven er tijdens de oorlogsjaren publicaties verschijnen, waarin zijn werk werd belicht. In 1942 verscheen het standaardwerk *Levende Nederlandsche kunst* van Kasper Niehaus.<sup>519</sup> Hij besteedde vier pagina's aan Gestels werk, waarin alle stijlperiodes aan de orde komen. Niehaus prees Gestels moed om zich te vernieuwen, om van het kubisme terug te gaan naar de mens en menselijke onderwerpen.<sup>520</sup> In deze formulering schemert het gedachtegoed van de Kultuurkamer door.

Een jaar later verscheen *In en om de Bergensche School* van D.A. Klomp.<sup>521</sup> Met dit boek had Klomp wetenschappelijke, noch esthetische pretenties, hij wilde slechts 'een welwillend publiek naar besten vermogen inlichten.'<sup>522</sup> Een andere belangrijke reden om dit boek te schrijven, was de dood van Gestel: 'De herinnering aan dezen begaafden kunstenaar moge wijding verleen en aan mijn bescheiden arbeid, die allereerst een daad zij van piëteit tegenover deze edelen doode.'<sup>523</sup> Klomp wijdde twee hoofdstukken aan Gestel, waarvan het eerste de titel 'Leo Gestel. Kunstenaar van groot formaat' droeg. Het was een levensschets alsook een overzicht

<sup>512</sup> Kromhout, *Historisch Nieuwsblad*, p. 3.

<sup>513</sup> P. Bracke-Logeman en M. Smook-Krikke, *Rondom de Bergense School 1910-1940* (Zwolle 2016) p. 246.

<sup>514</sup> Kromhout, *Historisch Nieuwsblad*, p. 3.

<sup>515</sup> Ibidem, p. 71 en 74.

<sup>516</sup> Roodenburg-Schadd, *Goed modern werk*, p. 74.

<sup>517</sup> Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 162.

<sup>518</sup> Ibidem.

<sup>519</sup> Kasper Niehaus, *Levende Nederlandsche kunst*, (Amsterdam 1942).

<sup>520</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>521</sup> D.A. Klomp, *In en om de Bergensche School* (Amsterdam 1943).

<sup>522</sup> Ibidem. p. VIII.

<sup>523</sup> Ibidem, p. VII.

van de ontwikkelingen in zijn werk. Het tweede hoofdstuk 'Leo Gestel als reisbeschrijver en verteller', was gewijd aan Gestels correspondentie. Bij deze twee hoofdstukken waren dertien afbeeldingen opgenomen. Het hele boek was voorzien van meer dan veertig illustraties van de hand van Gestel. Klomp ging ook kort in op de verwijtende kritiek die Gestel had gekregen op zijn laatste werk. Volgens hem hadden degenen die zo spraken, het wezen van dit werk niet doorvoeld.<sup>524</sup> Het boek over de Bergense School was een groot eerbetoon aan Gestel, de mens en de kunstenaar. Toch werd het boek in de verzetspers gekraakt, ondermeer omdat Klomp Else Berg en Mommie Schwarz onbesproken had gelaten. 'Klomp zwichtte [...] voor de Kultuurkamer!'<sup>525</sup> aldus *de Vrije Kunstenaar*.

Eind 1943 vond er een tentoonstelling plaats van Gestels werk in de kunstzaal van Van Lier. Deze kunstzaal was opgericht in 1927 door Carel van Lier, een kunsthandelaar die uitsluitend kunstwerken van eigentijdse kunstenaars toonde.<sup>526</sup> De kunstzaal van de joodse Van Lier die getrouwd was met een niet Joodse vrouw, werd in 1942 onder beheer gesteld.<sup>527</sup> In april 1943 werd Van Lier opgepakt en naar Westerbork afgevoerd, omdat hij ondergedoken kunstenaars zou hebben geholpen. De tentoonstelling van eind 1943 toont aan dat een kunsthandel die onder beheer was gesteld, geopend bleef en doorging met zijn activiteiten, ondanks afwezigheid van de eigenaar. Van Lier overleed in 1945 in Hannover.

Niehaus schreef naar aanleiding van deze tentoonstelling een kritiek voor *De Telegraaf* met de kop 'Werken door Leo Gestel. Een goede keuze.'<sup>528</sup> Niehaus was lid geworden van de Kultuurkamer, waardoor hij actief kon blijven als criticus voor deze krant.<sup>529</sup> Op deze tentoonstelling werden werken getoond uit verschillende periodes uit Gestels oeuvre, behalve uit de eerste en de laatste. Niehaus ging allereerst uitgebreid in op de bezwaren die sommigen hadden tegen een deel van Gestels werk. Dit was het deel, waarin de gemiddelde kunstbeschouwer niet meer kon zien wat het voorstelt en daarom deze kunst afwees. Volgens Niehaus was het gelijk aan twee kanten 'aan dien van het publiek en aan dien van den kunstenaar (de criticus staat in het midden).'<sup>530</sup> Dat is ook de positie die Niehaus voor zich zelf koos in deze kritiek. Hij had zich voor de oorlog in zijn kritieken steeds positief uitgelaten, ook over Gestels laatste werk. In deze kritiek hield hij die mening voor zich. In plaats daarvan volgde hij de regels van de Kultuurkamer en roemde hij de 'vele meer "gewoon" gedane schilderijen en teekeningen, die zich tot een groot aantal mensen richtten.'<sup>531</sup>

<sup>524</sup> Klomp, *In en om de Bergensche School*, p. 41.

<sup>525</sup> Piet Spijk, *Piet Boendermaker*, p. 162, noot 35 en *De Vrije Kunstenaar*, 1 december 1944, z.p.

<sup>526</sup> RKD. Archief Carel van Lier. NL-HaRKD.0108.

<sup>527</sup> Ibidem.

<sup>528</sup> Kasper Niehaus, 'Werken door Leo Gestel. Een goede keuze', *De Telegraaf*, 19-11-1943.

<sup>529</sup> Jan de Vries en Marijke de Groot, *Van sintels vuurwerk maken*, p. 275.

<sup>530</sup> Niehaus, 'Werken door Leo Gestel. Een goede keuze', *De Telegraaf*, 19-11-1943.

<sup>531</sup> Ibidem.

Een jaar na het einde van de oorlog verscheen in de 'Sint Lukas Reeks van moderne Nederlandsche kunstenaars' *Leo Gestel* geschreven door Slagter.<sup>532</sup> Hij schreef in deze monografie over het leven en het werk van Gestel vanaf het begin van zijn carrière tot aan zijn dood. Het was een vervolg op zijn in 1923 gepubliceerde studie over Gestel. Aan de uitgave van de monografie was een grote herdenkingstentoonstelling gekoppeld in het Stedelijk Museum Amsterdam, met werken uit de periode 1912-1939. Slagter schreef de tekst in de catalogus en eindigde met de woorden:

Gestel als mensch in zijn groote, gave persoonlijk te hebben gekend was het voorrecht van enkelen, maar zijn werk is een gave aan allen. Het is het doel dezer tentoonstelling, dit werk in al zijn aspecten, in zijn ontstaan, overgangen en groei te laten zien, als een sluitend geheel, dat zóó moest worden en niet anders.<sup>533</sup>

Het schilderij *Liggend Naakt* (zie hfd. 2, afb. 14) uit 1910 dat voor zoveel opschudding had gezorgd en in 1911 niet door de censuur was gekomen voor de tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam, werd op deze tentoonstelling wel getoond en zelfs aangekocht door dit zelfde museum. Hieruit blijkt hoeveel er in vijfendertig jaar is veranderd in de receptie van Gestels kunst.

### **Samenvatting**

In de onderzochte periode 1929-1946 verliep de waardering en erkenning van Gestels werk enigszins anders dan in de twee voorgaande periodes. Zoals in hoofdstuk 3 is gezegd, vond de vierde cirkel van erkenning die van het grote publiek in het model van Bowness, al na tien jaar plaats en niet na ongeveer vijfentwintig jaar. Deze brede publieke erkenning herhaalde zich niet in zijn latere oeuvre. Een consequentie hiervan was dat een al gehele consensus over zijn werk uitbleef. Het gevolg hiervan was dat Gestels werk zijn hele carrière onderwerp bleef van het kritisch discours.

De invloed van veranderende omstandigheden, die zich voordoen in de verschillende art worlds in de theorie van Becker, zijn ook in de onderhavige periode van belang voor de receptie van Gestels werk. De art world van verzamelaars was weliswaar teruggebracht tot slechts één verzamelaar -P.A. Regnault- maar deze ging wel een belangrijke rol spelen in Gestels kunstenaarschap. In de art world van de critici wisselden negatieve, positieve en welwillende kritieken elkaar af. Hierbij moet worden aangetekend dat critici vaker dan voorheen grote moeite hadden met zijn latere werk, omdat ze het werk niet begrepen. Gestel liet zich hierdoor niet beïnvloeden en ging door op de door hem gekozen weg.

<sup>532</sup> J. Slagter, *Leo Gestel*, 'Sint Lucas Reeks van moderne Nederlandsche kunstenaars' (Den Haag 1946).

<sup>533</sup> Ibidem, *Leo Gestel*, p. 18.

De grootste veranderingen vonden plaats in zijn persoonlijke art world. Verantwoordelijk hiervoor waren ondermeer de brand in zijn atelier, de dood van zijn broer en zijn steeds terugkerende gezondheidsproblemen. Al deze factoren hadden een negatieve invloed op zijn werk en zijn leven. Zijn onverwachte verhuizing naar Blaricum, ontstaan door onvrede, pakte uiteindelijk goed uit. De kracht en de troost van vriendschappen en het bijzondere contact met zijn vader waren positieve factoren, die hem in moeilijke periodes de kracht gaven om door te gaan.

Door de economische crisis van de jaren dertig was Gestel gedwongen om weer opdrachten aan te nemen om te kunnen blijven werken. Ook probeerde hij zijn werk te verkopen door waar mogelijk deel te nemen aan exposities bij kunsthandels en galerieën. De anderhalf jaar oorlog die Gestel heeft meegemaakt, eiste zijn tol door het ontbreken van vrijheid voor hem als kunstenaar. Uit het feit dat Gestels werk werd opgenomen in (buitenlandse) overzichtswerken en publicaties -ook na zijn dood- kan opgemaakt worden dat zijn reputatie bleef groeien. Zelf bleef Gestel geloven in zijn werk ondanks alle problemen en tegenslagen en hij geloofde dat zijn werk zou blijven voortleven na zijn dood.

## Slotbeschouwing

In deze masterscriptie is onderzocht op welke wijze de kunstkritische receptie van de kunst van Gestel heeft bijgedragen aan het vestigen van zijn reputatie in de periode 1905-1946. Aan de hand van vijf onderzoeksvragen is geanalyseerd welke rol verzamelaars, critici, tentoonstellingen, beeldvorming in de literatuur en Gestel zelf, hierin hebben gespeeld. Het onderzoek is daarbij onderverdeeld in drie periodes: 1905-1913, 1914-1928 en 1929-1946, die elk een hoofdstuk beslaan.

Als theoretisch kader is het model van Alan Bowness uit zijn boek *The conditions of success. How the modern artist rises to fame* (1989) gebruikt en de theorie van Harold S. Becker uit zijn boek *Art Worlds* (1982/1984). Het model van Bowness bestaat uit vier concentrische cirkels van erkenning die de kunstenaar doorloopt op weg naar succes en die min of meer na elkaar dienen te worden doorlopen. Dit zijn achtereenvolgens de erkenning van collega-kunstenaars, de erkenning van critici, de bereidheid van verzamelaars en kunsthandelaren om zijn werk te verwerven en uiteindelijk de waardering van het grote publiek. De theorie van Becker verbindt de receptie van kunst aan specifieke art worlds. Hieronder verstaat Becker de persoonlijke art world van de kunstenaar, de art world van verzamelaars en kunstenaarsverenigingen en de art world van critici. Deze theorie is een goede aanvulling op het model van Bowness omdat Becker de invloed onderzoekt van veranderende omstandigheden binnen de verschillende art worlds op de receptie van het werk van de kunstenaar. Bowness laat in zijn model dit aspect buiten beschouwing

In grote lijnen vertoont het verloop van de erkenning van Gestels kunst de kenmerken die volgens Bowness het succes van een kunstenaar kunnen voorspellen. Toch is dit theoretisch model in de praktische uitwerking ervan niet helemaal bruikbaar gebleken. De eerste cirkel, die van erkenning door collega-kunstenaars, verloopt bij Gestel volgens het model. Gestel kreeg al heel vroeg in zijn carrière de erkenning van collega-kunstenaars voor zijn excellente tekenkunst. De tweede en derde cirkel, die van critici en verzamelaars, doen dit niet. Gestel kreeg op zijn weg naar succes eerder te maken met verzamelaars dan met critici die over hem gingen schrijven. Daarom zijn in de uitwerking van dit onderzoek deze twee concentrische cirkels omgedraaid. Uit het onderzoek blijkt ook dat de vierde en laatste cirkel van erkenning, die van het grote publiek anders verloopt bij Gestel, daar deze cirkel zich al veel eerder in zijn carrière voordeed. Gestel heeft alle cirkels doorlopen maar deze cirkels volgen elkaar niet letterlijk op, zoals in het model.

Bowness noemt in zijn model niet expliciet de rol die deelname aan tentoonstellingen in een carrière kan spelen. Ook kunsthistorici die over kunstenaars publiceren, laat hij buiten beschouwing. Het model is in de praktijk van dit onderzoek op deze punten aangevuld. Hierdoor is een duidelijker beeld ontstaan van Gestels weg naar succes.

Beckers theorie is getoetst aan Gestels situatie. Hieruit blijkt dat Gestel te

maken kreeg met substantiële veranderingen in de verschillende art worlds. Geconcludeerd kan worden dat de meeste veranderingen plaatsvonden in Gestels persoonlijke art world. In het begin van zijn carrière was er vooral sprake van een uitbreiding van zijn persoonlijke art world door nieuwe vriendschappen en collegiale contacten, die positief waren. Later kreeg hij te maken met een reeks tegenslagen, waarvan zijn steeds terugkerende maagkwaal de belangrijkste was. Hierdoor kon hij voor langere periodes niet of nauwelijks werken en dit had een negatieve invloed op zijn carrièreontwikkeling. Ook in de art world van Gestels verzamelaars veranderde het een en ander. Een factor van betekenis was dat het aantal verzamelaars terugliep en dit had financiële gevolgen voor Gestel. De art world van de critici was ook aan verandering onderhevig door zowel de verschillende opvattingen van critici als de stijlontwikkeling van Gestel. Dit is bepalend geweest voor de wijze waarop Gestels werk werd beoordeeld en had zijn weerslag op de receptie van zijn kunst.

Uit zowel het model van Bowness als uit de theorie van Becker blijkt het belang van het hebben van verzamelaars voor een kunstenaar. Gestel wist een vijftal particuliere verzamelaars (Beffie, Boendermaker, Esser, Kroller-Müller en Regnault) voor korte of langere tijd aan zich te binden. Deze verzamelaars, met name Boendermaker, hebben op de eerste plaats op financieel gebied een belangrijke rol gespeeld in Gestels carrièreontwikkeling. Daarnaast werd Gestel de adviseur van Boendermaker en Regnault en dat leverde hem naast hun financiële steun, respect en waardering op. De belangrijkste ontwikkeling voor de receptie van Gestels werk, was echter dat alle verzamelaars, behalve Beffie, op een bepaald moment met hun verzameling naar buiten traden. Door bruikleen aan het Stedelijk Museum Amsterdam, en/of door hun verzameling te tonen in een eigen museum, ofwel door veilingverkoop, werd Gestels kunst zichtbaar gemaakt voor publiek. Hierdoor groeide zijn reputatie.

Gestel wist de aandacht op zich te vestigen van een aantal invloedrijke kunstcritici. Dat waren C.L. Dake, W.J. de Gruyter, Kasper Niehaus, A. Plasschaert, J. Slagter, W. Steenhoff, C. Veth en N.H. Wolf. Zij volgden voor korte of langere tijd Gestels carrière en deden hiervan verslag in landelijke dagbladen en vaktijdschriften, in een eigen stijl en met een eigen terminologie. De kritieken laten een gemêleerd beeld zien in de beoordeling en de interpretatie van Gestels kunst. Conservatieve critici waren over het algemeen fervente tegenstanders van moderne kunst. Het is daarom niet verwonderlijk dat ze soms fel ageerden tegen Gestels modernistische werk. Progressieve critici waren voorstanders van moderne kunst. Ze stonden juist open en welwillend tegenover Gestels stijlontwikkelingen en verdedigden hem waarnodig. Een derde categorie critici kon de ene stijlontwikkeling van Gestel wel waarderen en de andere niet. In de bestudeerde kritieken is er niet een kritiek aan te wijzen die zoveel impact had, dat deze regelmatig werd geciteerd in de literatuur.

Naast de kunstkritiek was het kritisch debat een belangrijke aspect in de



beoordeling van kunst. In het kritisch debat dat door de jaren heen gevoerd werd over Gestels kunst, is nooit een kritische consensus bereikt over zijn hele oeuvre. Over een ding waren alle critici het wel eens en dat was hun grote waardering voor zijn tekenkunst in de serie *De vlucht uit België*. Hiermee vestigde Gestel zijn reputatie als excellent tekenaar. Voor Gestel was deze lof moeilijk te accepteren omdat hij deze tekeningenserie niet tot zijn eigenlijke werk vond behoren. Ondanks, misschien juist dankzij de wisselende kritieken, hebben critici Gestels werk inzichtelijk gemaakt voor het publiek. De kunstkritieken hebben, samen met het kritisch debat in hoge mate bijgedragen aan de receptie van Gestels kunst en hiermee aan zijn reputatie.

Deelname aan tentoonstellingen was de manier voor een kunstenaar om zijn werk te kunnen tonen. Gestel begreep al vroeg in zijn carrière dat het lidmaatschap van gerenommeerde kunstenaarsverenigingen deze mogelijkheid bood. Hij werd lid van Arti en Sint Lucas en later van de Moderne Kunstkring en de Hollandsche Kunstenaarskring. Regelmatig nam hij deel aan belangrijke exposities van deze verenigingen. Ook nam hij deel aan (solo)tentoonstellingen bij kunsthandels en galerieën. Vooral 1913 was een productief jaar voor Gestel. Mede door de status van de kunstenaarsverenigingen en kunsthandels waar Gestel exposeerde, verwierf hij erkenning en vestigde hij zijn reputatie als een belangrijk modernistisch kunstenaar.

Na een explosieve eerste periode in zijn carrière, volgde na 1916 een rustiger periode. Ondermeer door ziekte en een langdurig verblijf in het buitenland exposeerde hij nog maar een keer bij de Hollandsche Kunstenaarskring en maar weinig bij kunsthandels. In de derde periode daarentegen, exposeerde Gestel juist zoveel mogelijk bij (kleinere) kunsthandels, galerieën en zelfs bij bibliotheken. Het doel was niet meer erkenning of bevestiging, zoals in de eerste periode, maar verkoop. Verkoop was in de crisisjaren een pure noodzaak geworden voor Gestel om door te kunnen gaan met zijn werk.

Gestels internationale reputatie laat het volgende beeld zien. Door de jaren heen werd zijn werk geëxposeerd op een aantal buitenlandse tentoonstellingen. In de pers werd niet heel veel aandacht besteed aan deze exposities. Het toont echter aan dat het geëxposeerde werk representatief en toonaangevend werd geacht voor de toenmalige beeldende kunst in Nederland en dit maakt zijn reputatie duidelijk.

De beeldvorming in de contemporaine (buitenlandse) literatuur laat een algemene tendens zien van grote waardering en achting voor Gestel. Hij wordt omschreven als een gedreven, zich steeds ontwikkelend en vernieuwend kunstenaar. Zijn omvangrijk oeuvre werd geroemd en geprezen. Het manuscript *L'Art hollandais contemporain* van Fierens is hier een goed voorbeeld van, want Fierens sprak niet alleen in de tekst zijn grootste waardering uit voor Gestel, maar liet hem ook het manuscript illustreren en de omslagafbeelding verzorgen.

Op de vraag in hoeverre Gestel zelf heeft bijgedragen aan zijn reputatie kan geconcludeerd worden, dat hiervan alleen sprake was in de eerste tien jaar van zijn carrière. In die periode nam hij volop deel aan het Amsterdamse kunstenaarsleven.

Hij werkte samen met bevriende kunstenaars, legde contacten en profileerde zich op tentoonstellingen. Hij gebruikte de publicatie van Wolf uit 1913 voor promotiedoeleinden. Uit zijn aantekeningen blijkt echter nergens dat hij in debat ging met critici of dat hij op enigerlei wijze geprobeerd heeft critici of collega-kunstenaars te beïnvloeden. Na deze periode onttrok Gestel zich meer en meer aan de publiciteit. Hij concentreerde zich volledig op zijn werk en hield zich niet bezig met het promoten van zijn kunst. Zo deed hij niets met het lovende artikel van Slagter uit 1923. De eigen bijdrage aan zijn reputatie is daardoor beperkt gebleven.

Gestel heeft nooit concessies gedaan, niet aan verzamelaars, niet aan critici noch aan het publiek. Hij is altijd trouw gebleven aan zijn denkbeelden over kunst. Toch bleef hij zijn hele leven de naar verdieping zoekende en zich vernieuwende kunstenaar, die zelfs kort voor zijn dood dacht nog maar aan het begin te staan. In dat licht bezien is de in de Inleiding geciteerde voorspellende uitspraak van Gratama uit 1913: '[...] We kunnen van dezen kameleontischen kunstenaar nog veel verrassends verwachten, al eer hij de behoudende haven van een eigen opvatting is binnen gezeild'<sup>534</sup> uitgekomen. Toch geloofde Gestel in zichzelf en in zijn werk, getuige zijn credo 'Ik zal in mijn werk blijven voortleven.'<sup>535</sup>

---

<sup>534</sup> G.D. Gratama, 'Leo Gestel bij Schüller en Eisenlöffel', *Onze Kunst*, deel XXIV, 1913, p. 33.

<sup>535</sup> Citaat uitgesproken door Slagter bij de begrafenis van Gestel en opgenomen in Verslag 'Ter aardebestelling van de weledelgeboren Heer Leo Gestel'.

## Literatuurlijst

Anoniem, 'Sint Lucas', *Het Nieuws van den Dag*, 12 april 1909.

Anoniem, 'Gestel bij kunsthandel Schüller en Eisenloeffel', *Het Vaderland*, 26 maart 1913.

Anoniem, 'Moderne Kunstkring', *Algemeen Handelsblad*, 29 januari 1916.

Anoniem, 'Het atelier van Leo Gestel uitgebrand', *NRC*, 8 februari 1929.

Anoniem, 'De brand in Gestels atelier', *Algemeen Handelsblad*, 10 februari 1929.

Anoniem, 'Nederlandsche en andere niet-Italiaansche inzendingen. Onze zwart-witkunst in de eerste rij'. *Algemeen Handelsblad*, augustus 1934.

Anoniem, 'Tentoonstelling te Weenen', *Delftsche Courant*, 22-04-1936.

Anoniem, 'Aquarel van Leo Gestel bekroond', *De Gooi- en Eemlander: Nieuws en advertentieblad*, 05-05-1936.

Anoniem, 'Leo Gestel. Prof. Willem van der Pluym over de schilder en zijn werk', *Utrechts Nieuwsblad*, 27 juni 1936.

Becker, Howard, S., *Art Worlds* (Londen 1982/Berkeley 1984).

Bekke-Proost, Saskia, 'Geschiedenis Beleven', *De Belgische vluchtelingen van Leo Gestel* (2017).

Bois, Yve-Alain, *Piet Mondriaan* (Amsterdam 1994).

Bowness, Alan, *The conditions of success. How the modern artist rise to fame* (Londen 1989).

Bracke-Logeman, P. en M. Smook-Kribbe, *Rondom de Bergense School 1910-1940* (Zwolle 1916).

'Brighton Public-Art-Galleries', *Catalogue of an-exhibition-of modern Dutch Art*, June-July 1920.

Bron, Christa van der, *De Moderne Kunstkring als verbindende factor tussen (inter)nationale, moderne tendensen in de Nederlandse kunstwereld* (Bachelor scriptie 2015).

Citroen, Paul, *Palet. Een boek gewijd aan hedendaagsche Nederlandsche schilderkunst* (Amsterdam 1931).

Dake, C.L., 'Sint Lucas', *De Telegraaf*, 1912.

Dake, C.L., *Moderne Kunstkring*, *De Telegraaf*, 1912.

Dake, C.L., 'Tentoonstelling' *De vlucht uit België*, *De Telegraaf*, 25 februari 1916.

Dake, C.L., 'Aanteekeningen over beeldende kunst', *De Telegraaf*, 2 april 1917.

*De vlucht uit België*, tent. cat. 1916.

Don, A., *Van gastheer tot wegbereider*, Masterscriptie Universiteit van Amsterdam (Amsterdam 2014).

Estourgie-Beijer, Marijke en Eveline Heuves, *Leo Gestel, schilder en tekenaar* (Zwolle 1993).

*Exposition Hollandaise*, tent. cat., 1921.

*Exposition Hollandaise*, tent. cat., 1926.

Fierens, P., *L'Art Hollandais contemporain* (Parijs 1933).

Geer, Kees van der, *Gerrit van Blaaderen* (Zwolle 2016).

Graaf, Floor de, e.a., in: *Gestel hervonden* (Woerden 2012).

Gratama, G.D., 'Leo Gestel bij Schüller en Eisenloeffel', *Onze Kunst* XXIV, 1913.

Gio (Jan Kalff), 'Sint Lucas', *Algemeen Handelsblad*, 7 mei 1911.

Groot, M., *De Tribune*, 1924.

Gruyter, W.J. de, 'Gestel bij den kunsthandel Hofstee-Deelman', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1930-1.

Gruyter, W.J. de, 'Leo Gestel bij D'Audretsch', *Het Vaderland*, 13-01-1934.

Gruyter, W.J. de, *Wezen en Ontwikkeling der Europeesche Schilderkunst* (Amsterdam 1935).

Henkels, Herbert, *La Vibration des couleurs. Mondriaan, Sluijters, Gestel* (Den Haag 1985).

Hertogh, Paula, *Het kunstwerk en de canon 'Masterthesis'*, (Utrecht 2011).

Heuves, Eveline, e.a., *Gestel in Bergen* (Zwolle 2002).

Hey, Jan Jaap, *150 jaar Arti et Amicitiae 1839-1989* (Amsterdam 1989).

Huebner, F.M., *Die neue Malerei in Holland* (Leipzig/Arnhem 1921).

Huebner, F.M., *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas. Band 1: Holland* (Leipzig/Amsterdam 1921).

Janssen, Hans, *Mondriaan in Amsterdam 1892-1912* (Bussum/Amsterdam 2013).

Jonkman, Mayken en Jacqueline de Raad, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser. Mondriaan, Breitner, Sluijter e.a.* (Zwolle 2005).

Kickert, C., 'Sint Lucas tentoonstelling', *Onze Kunst*, 1908.

Klomp, D.A., *In en om de Bergensche School* (Amsterdam 1943).

Kromhout, Bas, 'Kultuurkamer: Kunst in WO 2', *Historisch Nieuwsblad*, 11/2016.

*Kroniek van Kunst en Cultuur*, 1941, nr. 11 en 12.

*Kunst aller tijden 1905-1914* (Zwolle 2004).

'Leo Gestel', *Galerij van Moderne Kunst*, tent. cat., november 1929.

Lienden, Anne van, 'De Nederlandse avant-garde', *De mooiste schilderijen* (Laren 2015).

Lindert, Juleke van, 'De Nederlandse kunstenaar Leo Gestel', *Ons Erfdeel*, 1994-2.

Loosjes-Terpstra, A.B., *Leo Gestel als modernist* (Utrecht 1983).

Loosjes-Terpstra, A.B., *Moderne Kunst in Nederland 1900-1914* (Utrecht 1987).

Martino, Enzo Di, *The history of the Venice Biennale 1895-2005* (Venetië 2005).

Moody, Eric, 'The success and failure of international art management', *Understanding International Art Markets and Management* (Londen/New York 2005).

Niehaus, Kasper, 'Het Stedelijk Museum. Reorganisatie', *De Telegraaf*, 21-11-1921.

Niehaus, Kasper, 'Keuze expositie Leo Gestel', *De Telegraaf*, 23 november 1929.

Niehaus, Kasper, 'Leo Gestel in de Kunstzalen Frans Buffa & Zn.', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1932-2.

Niehaus, Kasper, *Levende Nederlandsche Kunst* (Amsterdam 1942).

Niehaus, Kasper, 'Werken door Leo Gestel. Een goede keuze', *De Telegraaf*, 19-11-1943.

Omega (J.F.L. de Balbian Verster), *De Sumatra Post*, 4 november 1911.

Plasschaert, A., 'Leo Gestel bij Unger en Van Mens', *Kunst- en Letternieuws*, 20-01-1916.

Plasschaert, A., 'Hollandsche Kunstenaarskring', *De Amsterdammer*, 5 april 1916.

Pluym, W. van der, *Leo Gestel. De schilder en zijn werk* (Amsterdam 1936).

Rijnders, Mieke, *Willem van Konijnenburg. Leonardo van de Lage Landen* (Zwolle 2008).

Rijnders, Mieke, *Realisme in Nederland. Critici kiezen positie 1925-1945* (Rotterdam 2016).

Roodenburg-Schadd, Caroline, *Goed modern werk. De collectie Regnault in Het Stedelijk* (Zwolle 1995).

Roodenburg-Schadd, Caroline en Anne van Lienden, *Leo Gestel 1881-1941* (Bussum 2015).

Rovers, Eva, *De eeuwigheid verzameld. Hélène Kröller-Müller (1869-1939)* (Amsterdam 2012).

Ruiter, P. de, en Jobse J., *Kunstkritiek in Nederland 1885-2015* (Rotterdam 2015).

Slagter, J., 'Leo Gestel in den Hollandschen kunstenaarskring', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1919.

Slagter, J., 'Leo Gestel', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1923-2.

Slagter, J., 'Gestel bij Buffa & Zonen', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1934-1.

Slagter, J., 'Sint Lucas Reeks van moderne schilders', *Leo Gestel* (Amsterdam 1946).

Spijk, Piet, *Piet Boendermaker. Mecenass van de Bergense School* (Zwolle 2015).

Steenhoff, W., 'Lucas Tentoonstelling 1910', in: Jan de Vries en M. de Groot, *Van sintels vuurwerk maken. Kunstkritiek en moderne kunst 1905-1925* (Rotterdam 2015).

Steenhoff, W., 'Tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in Het Stedelijk Museum', *De Groene Amsterdammer*, 08-10-1911.

Steenhoff, W., *De Groene Amsterdammer*, 30-11-1915.

*Storm: blad der Nederlandsche SS*, 1941-3.

*Storm: blad der Nederlandsche SS*, 1942-1.

Trappeniers, M., en E. Wouthuysen, *Leo Gestel als modernist* (Haarlem 1983).

Vermeulen, Frans, 'Voorrede', in: Tentoonstellingscatalogus 'Tentoonstelling van schilderijen en teekeningen van Leo Gestel', *Schüller en Eisenloeffel* (Den Haag 1913).



Veth, C., 'De internationale tentoonstelling van den Moderne Kunstkring', *De Wereld. Democratisch-Staatkundig en Algemeen Weekblad*, 1, 1911.

Veth, C., 'Open brief aan de Cubisten', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 1912.

Veth, C., 'Leo Gestel: De vlucht uit België', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 1916.

Veth, C., 'Hollandsche Kunstenaarskring', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1916.

Veth, C., 'Die neue Malerei in Holland', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1921.

Viola, M., *Algemeen Handelsblad*, 12-10-1921.

Vries, Jan de, en M. de Groot, *Van sintels vuurwerk maken. Kunstkritiek en moderne kunst 1905-1925* (Rotterdam 2015).

Wolf, N.H., 'Tentoonstelling Sint Lucas', *De Kunst* 1, 08-05 1909.

Wolf, N.H., 'Tentoonstelling Sint Lucas', *De Kunst* 2, 14-05-1910.

Wolf, N.H., 'Tentoonstelling Sint Lucas', *De Kunst* 3, 20-05-1911.

Wolf, N.H., 'Pictura-tentoonstelling', *De Kunst* 3, 29-07-1911.

Wolf, N.H., 'De moderneren in Het Stedelijk Museum', *De Kunst* 3, 28-10-1911.

Wolf, N.H., 'Arti-tentoonstelling', *De Kunst* 4, 09-03-1912.

Wolf, N.H., 'Tentoonstelling Leo Gestel Kunstzaal Schüller', *De Kunst* 5, 15-03-1913.

Wolf, N.H., 'Tentoonstelling Moderne Kunstkring', *De Kunst* 1915.

Wolf, N.H., 'Tentoonstelling Hollandsche Kunstenaarskring', *De Kunst* 24 april 1915.

Wolf, N.H., 'De collectie Boendermaker in het Stedelijk Museum Amsterdam', *De Kunst*, 24 mei 1924.

Wouthuysen, Esther L., 'Willem Wolff Beffie (1880-1950), onthecht verzamelaar, stille mecenas', in: *Gedurfd verzamelen van Chagall tot Mondriaan* (Zwolle 2010).

## Archieven

### RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag

Archief Leo Gestel (NL-HaRKD-0364)

### Universiteitsbibliotheek Leiden

Bijzondere collecties

Archief W.A. van der Pluym:

Leo Gestel, Cahier *Herinneringen tijdens rustkuren genoteerd* (afgekort Cahier *Rustkuren*), BPL 3049/1.

Leo Gestel, Cahier B. *Notities Jeugdijaren/Studietijd/latere ontwikkelingen/Herinneringen* (afgekort Cahier B), BPL 3049/2.

Leo Gestel, Cahier *Vervolg aantekeningen/Oct. '32* (afgekort Cahier C), BPL 3040/3.

Leo Gestel, *Bloc-Notes 1926-1927-1928/Bloc-Notes uit mijn omgeving in Vlaanderen/Over kunst en wat zoo door je heen gaat* (afgekort *Bloc-Notes 1926-1927*), BPL 3049/4.

*Biografische gegevens/werkperioden/overzicht Lectuur* [1940], BPL 3049/5.

### Koninklijke Bibliotheek Den Haag

Speciale collecties

Brieven van Leo Gestel aan Nel Schilt, KW 133 M 106.

### Digitale Archieven

Delpher

Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift

### Lijst met afbeeldingen

- Afb. Omslag    Leo Gestel, *Zelfportret* 1913, houtskool, 53 x 37 cm, particuliere collectie
- Afb. 1            Grafiek uit: *The conditions of success for the contemporary artist*
- Afb. 2            Leo Gestel, *Variétédanseres*, ca. 1909-1910, pastel op papier, 32,5 x 41,5 cm, Bijzondere collecties, Universiteit Leiden
- Afb. 3            Jan Sluijters, *Spaanse danseres*, 1907, pastel op papier, 41 x 32,5 cm, collectie Nardinc
- Afb. 4            Leo Gestel, *Stamroos*, ca. 1905, olieverf op doek, 35 x 30 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Afb. 5            Leo Gestel, *De kinderen Boendermaker*, 1910, olieverf op doek, 50 x 75 cm, Museum Kranenburg, Bergen
- Afb. 6            Leo Gestel, *Stilleven met bloemen en vruchten*, 1911, olieverf op doek, 70,5 x 55,5 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Afb. 7            Leo Gestel, *Vrouw met perzik*, 1911, olieverf op doek, 113.5 x 87.5 cm, Particuliere collectie
- Afb. 8            Bladzijde uit Beffies schriftje, *Where is it?*
- Afb. 9            Leo Gestel, *Schets voor de Rembrandt feesten te Amsterdam*, 1906, 47 x 100 cm, o.i. inkt/zwart/gekleurd krijt, Prentenkabinet Universiteit Leiden
- Afb. 10           Leo Gestel, *De gouden jeugd*, ca. 1903-1904, pastel/potlood, verblijfplaats onbekend
- Afb. 11           Leo Gestel, *Dag- en lamplichtstudie (meisje aan de piano)*, 1908-1909, olieverf op doek, 65 x 47 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Afb. 12           Leo Gestel, *Nevelzon* (detail), olieverf op doek, 73 x 106 cm, Particuliere collectie
- Afb. 13           Leo Gestel, *Boom in maanlicht (Blauwe boom)*, 1910, olieverf op doek, 72 x 48 cm, Particuliere collectie
- Afb. 14           Leo Gestel, *Liggend naakt*, 1910, olieverf op doek, 95 x 201 cm, Stedelijk Museum Amsterdam

- Afb. 15      Leo Gestel, *Zittend naakt*, 1911, olieverf op doek, 90 x 63 cm, Particuliere collectie
- Afb. 16      Leo Gestel, *Op bezoek*, 1912, pastel op papier, 102 x 130 cm, collectie Nardinc
- Afb. 17      Leo Gestel, *Dame met grote hoed in prieel*, 1913, olieverf op doek, 98 x 88,5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem
- Afb. 18      Leo Gestel, *Landschap nabij Montfoort*, 1909, olieverf op doek, 55,5 x 70, 5 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Afb. 19      Foto van zaaloverzicht van de collectie Esser in het Stedelijk Museum Amsterdam
- Afb. 20      Leo Gestel, *Naaktfiguur tegen licht*, 1909, olieverf op doek, 54,5 x 98,8 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Afb. 21      Leo Gestel, *Haven van Palma*, 1914, olieverf op doek, 68,5 x 54, 2 cm, Frans Hals Museum, Haarlem
- Afb. 22      Leo Gestel, *Olijfgaard Mallorca*, 1914, olieverf op doek, 62 x 75 cm, Particuliere collectie
- Afb. 23      Leo Gestel, *Bloeiende olijfgaard*, 1914, olieverf op paneel, 46,6 x 73,1 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Afb. 24      *Catalogus van de schilderijenverzameling van Mevrouw H. Kröller-Müller (1917)*
- Afb. 25      Leo Gestel, *De vlucht uit België*, 1914, lithografie, 63,4 x 73,9 cm, Singer Museum, Laren
- Afb. 26      Leo Gestel, *De vlucht uit België. Uittocht*, 1914, zwart kleurekrijt, 63 x 75 cm, Particuliere collectie
- Afb. 27      Leo Gestel, *De vlucht uit België*, zwart kleurekrijt, Briefkaart, RKD. Archief Leo Gestel
- Afb. 28      Leo Gestel, *Affiche Hollandsche Kunstenaarskring*, 1915
- Afb. 29      Leo Gestel, *Philips-reclame*, 1918
- Afb. 30      Leo Gestel, *Bloemstilleven*, 1917, aquarel, 65 x 56 cm, collectie Mark Smit Kunsthandel, Ommen

- Afb. 31 Leo Gestel, *Jan Toorop*, 1922, houtskool op papier, 148.6 x 137.6 cm, Stedelijk Museum Alkmaar
- Afb. 32 Leo Gestel, *Sepp König*, 1923, olieverf op doek, 91 x 66 cm, Particulier collectie
- Afb. 33 Leo Gestel, *Straatje in Taormina (waterdraagster)*, 1924, olieverf op doek, 67 x 45 cm, Singer Museum, Laren
- Afb. 34 Leo Gestel, *Visser aan de Leie*, 1926, pastel, 49 x 68 cm, Kunsthandel Ivo Bouwman
- Afb. 35 Leo Gestel, *Circus*, 1928-1929, gouache op papier, 42,5 x 33 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
- Afb. 36 Leo Gestel, *Prentenboek 1925-1937*, Museum Kranenburg, Bergen
- Afb. 37 Leo Gestel, *Olga Lasofska*, 1929, gouache op papier, 73 x 70 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, bruikleen RCE
- Afb. 38 Leo Gestel, *Zittende vrouw met paardjes*, 1931, pastel op papier, 120 x 100 cm, Stedelijk Museum Amsterdam
- Afb. 39 Leo Gestel, *Twee badende vrouwen en een rugfiguur*, ca. 1929-1930, gouache op papier, 31,6 x 24,9 cm, Rijksmuseum Amsterdam, overdracht van beheer van het ICN
- Afb. 40 Leo Gestel, *Sneeuw in Blaricum*, 1937, zwart krijt op papier, 73,5 x 99 cm, Singer Museum, Laren, bruikleen collectie Regnault
- Afb. 41 Leo Gestel, *Kartons voor wandschildering*, Postkantoor Hilversum
- Afb. 42 Charles Roelofsz., *Wandschildering*, Postkantoor Hilversum
- Afb. 43 Leo Gestel, *Compositie met Paarden*, 1929, zwart krijt, afmetingen onbekend, collectie Regnault
- Afb. 44 Leo Gestel, *De vriendinnen*, 1927, pastel, 76.7 x 56,2 cm, erven P.A. Regnault
- Afb. 45 Omslag en voorblad manuscript P. Fierens, *L'Art Hollandais contemporain*
- Afb. 46 Uitnodigingsbrief XIX Biënnale van Venetië

- Afb. 47      Leo Gestel, *De violist Otto Keller*, 1923, zwart krijt/houtskool, 64,5 x 89,5 cm, particulier collectie
- Afb. 48      Leo Gestel, *Spakenburgse vissers*, 1935, pastel op papier, 67 x 79 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, bruikleen RCE
- Afb. 49      Jan Sluijters, *Staphorster boerenfamilie*, 1917, olieverf op doek, 227 x 207,3 cm, Frans Hals Museum/Hallen, Haarlem

### **Herkomst van de afbeeldingen**

- Bouwhuis, Jelle, *Leo Gestel. Onbekende collectie werken op papier*, afb. 41, 42
- Estourgie-Beijer, Marijke, *Leo Gestel. Schilder en tekenaar*, afb. 9, 10, 47
- Frans Hals Museum, fotocollectie, afb. 49
- Geer, Kees van der, *Gerrit van Blaaderen*, afb. 28, 34
- Heuves Eveline, *Gestel in Bergen*, afb. omslag
- Heuves, Eveline, *Gestel in Bergen*, afb. 30
- Jansen, Marc H.G., *Over Leo Gestel*, afb. 44
- Jonkman, Mayken, *De onstuitbare verzamelaar J.F.S. Esser*, afb. 14, 19
- Kroniek van Kunst en Cultuur*, 1941, nr. 10, afb. 43
- Moody, Eric, *Understanding International Art Markets and Management*, afb. 1
- Museum Kröller-Müller, fotocollectie: afb. 4, 6, 18, 20, 23, 35
- RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, afb. 27, 29, 45, 46
- Roodenburg-Schadd, Caroline en Anne van Lienden, *Leo Gestel 1881-1941*, afb. 2, 3, 7, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 21, 25, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 44, 48
- Rovers, Eva, *De eeuwigheid verzameld. Hélène Kröller-Müller*, afb. 24
- Spijk, Piet, *Piet Boendermaker. Mecenas van de Bergense School*, afb. 5, 22, 26, 36
- Wouthuysen, E.L., 'Willem Wolff Beffie, onthecht verzamelaar, stille mecenas', afb. 8